

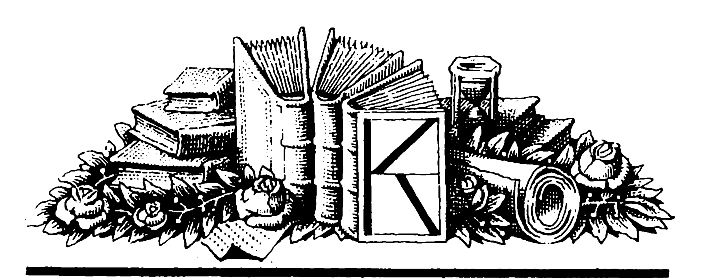
СУДЬБЫ КНИГ

А. Л. ОСПОВАТ, Р. Д. ТИМЕНЧИК

„ПЕЧАЛЬНУ ПОВЕСТЬ СОХРАНИТЬ...“

СУДЬБЫ КНИГ

А. Л. ОСПОВАТ, Р. Д. ТИМЕНЧИК „ПЕЧАЛЬНУ ПОВЕСТЬ СОХРАНИТЬ...“



Издательство «Книга»

Москва 1987

Разработка серийного оформления

Б. В. Трофимова, А. Т. Троянкера, Н. А. Ящука

Художник
Б. И. Жутовский

Издательство и авторы выражают глубокую признательность дирекции и сотрудникам Государственного Русского музея за предоставление неопубликованных рисунков А. Н. Бенуа для настоящего издания.

СУДЬБЫ КНИГ

А.Л.ОСПОВАТ, Р.Д.ТИМЕНЧИК

„ПЕЧАЛЬНУ ПОВЕСТЬ СОХРАНИТЬ...“

Москва «Книга» 1987

ББК 84.3Р7
О72

Издание второе,
переработанное и дополненное

Часть первая написана
А. Л. Осповатом.

Часть вторая и Экскурсы написаны
Р. Д. Тименчиком.
Вступление и заключение
написаны авторами совместно.

Александр Львович Осповат,
Роман Давыдович Тименчик

«ПЕЧАЛЬНУ ПОВЕСТЬ СОХРАНИТЬ...»

Об авторе и читателях «Медного всадника»

Зав. редакцией Т. В. Громова
Редакторы Э. Б. Кузьмина, Е. Л. Новицкая
Художественный редактор Н. В. Тихонова
Технические редакторы Н. И. Аврутис, А. З. Коган
Корректор Н. М. Весельницкая

ИБ 1728

Сдано в набор 02.04.87. Подписано в печать 19.10.87. А02650. Формат 70×90 1/32. Бум. офсетная № 1-80 г. Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Усл. печ. л. 12,87. Усл. кр.-отт. 26,03. Уч.-изд. л. 17,30. Тираж 75.000 экз. Заказ № 221. Изд. № 4600. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Книга», 125047, Москва, ул. Горького, 50

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 127576, Москва, Илимская, 7

О $\frac{4702010200\text{-}107}{002(01)\text{-}87}$ КБ-15-50-87

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

— Ну, еще раз будет сказано про то, что Петербург «призрачный город», или про Медного всадника, или про усталость от бессонных ночей... а дальше что?

— Сделаем простое предположение: не будь Медного всадника на Сенатской площади, и мы никогда бы не встретились...

— Медного всадника из Петербурга не уберешь, как Петрограда из России.

— Мало того, не было бы и Петербурга, а лежало бы себе ржавое болото, и угрюмый пасынок природы колотил бы свой дырявый челн...

— Жизнь не изменилась на берегу в своем моральном содержании. Сто лет назад здесь ютился «убогий чухонец», теперь — ютится «убогий обыватель», стаскивающий картуз.

— Бедный Евгений не разгадал дела Петра, не понял, что железная государственность по воле гения стала послушным орудием на путях мировой свободы.

— Как бы могуч ни представлялся ему Всадник, он показал в своей поэме, что на том конечном суде, которого не избегнут и цари, с Петра спросится и за Парашу.

— В «Медном всаднике» действительно изображен бессильный бунт малозаметной личности против Петра, но в этом бунте нельзя видеть бунт самого Пушкина...

— Объективность двух центральных образов поэ-

мы такова, что, говоря откровенно, мы до сих пор не знаем, на чьей стороне Пушкин.

— В «Медном всаднике» не два действующих лица, как часто утверждали, придавая им символическое значение: Петр и Евгений... Из-за них явственно встает образ третьей, безликой силы: это стихия разбушевавшейся Невы, их общий враг...

Все это — подлинные высказывания [1]. Многоголосый диспут о «петербургской повести» 1833 года, который длится ровно полтора века, определил ее репутацию как самого загадочного творения Пушкина [2].

«Поэма о петербургском потопе» — так назвал «Медный всадник» один из первых читателей. «Поэма на наводнение 824 г⟨ода⟩» — еще одно определение того же читателя.

Узнав о наводнении 1824 года, Петр Яковлевич Чаадаев из Милана в тревоге допрашивал брата о судьбе «общих наших приятелей, особенно Пушкина (который, говорят, в Петербурге)...»

Печальну повесть сохранить
Я дал тогда же обещанье...

«Что это у вас? потоп! ничто проклятому Петербургу!» (XIII, 122) *. О наводнении, случившемся в навечерие дня архангела Михаила, в Михайловском узнали примерно через неделю. В письме брату — первый отклик Пушкина, которому сразу же пришло на память старинное предсказание: «Санкт-Петербурху пустеет будет!»

Основателя города наводнение впервые застигло

* Все ссылки на произведения Пушкина даются по Полному собранию сочинений (М.; Л., 1937—1959, т. I—XVI) с указанием в скобках тома (римской цифрой) и страницы (арабскими). Ссылки на всю остальную цитируемую литературу обозначены в скобках арабскими цифрами, указывающими порядковый номер описания в списке, помещенном в конце книги. Во вступительной и заключительной главах на полях цитируются «Медный всадник» (основной текст и черновики) и неоконченная поэма «Езерский».

9 сентября 1706 года. «У меня в хоромах было сверх полу 21 дюйм,— писал он Меншикову из своего Парадиза,— а по городу и на другой стороне свободно ездили в лотках.
⟨...⟩ И зело было утешно смотреть, что люди по кровлям и по деревьям, будто во время потопа, сидели, не точию мужики, но и бабы» (187, 368—369).
Горожане, спасающиеся на крышах и деревьях,— эта деталь сама по себе не занимала воображение Пушкина. Ей не нашлось места в «Медном всаднике» (хотя Александр Бенуа ввел этот мотив в свои знаменитые иллюстрации), да и позже, конспектируя письмо 1706 года для «Истории Петра», Пушкин заменил ее привычной латинской аббревиатурой: «К Меншикову, между проч., что было в П.Б. наводнение и вода в покоях его стояла на 21 дюйм, что по улицам ездили на лодках, что продолж. 3 часа etc» (X, 103). Но санкт-петербургское ерничество на счет «возвышения невских вод», ведущее свою родословную едва ли не с грубоватого петровского эскиза, за столетие не иссякло. (В письмах конца 1824 года из Михайловского брат поэта, Лев Сергеевич, дважды встретил остроту, предназначенную для дальнейшего хождения: «Voilà une belle occasion à vos dames de faire bidet».)
Легкомысленное зубоскальство сопутствовало наводнениям с той же обязательностью, что и одическая патетика. Обе эти стихии не только на равных входят в повествование, но и совмещаются в одном фокусе — в строках о графе Дмитрии Ивановиче Хвостове, неутомимом и очень простодушном стихоткаче. Помянув внезапной эпиграммой одическую традицию и ее незлобивого глашатая, Пушкин огорошил множество

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье Невских берегов

читателей. Иные же здесь искали разгадку «Медного всадника».

В 1862 году, например, Владимир Рафаилович Зотов, выписав четыре строки о Хвостове, обращался к читателям: «Неужели же, в самом деле, мы должны принять эти стихи, так резко противоречащие всему тону поэмы, за чистую монету, за действительное поклонение Хвостову, которого сам поэт не раз осмеивал в своих эпиграммах? Неужели они не насмешка, не ирония, не юмор? Неужели в обращении Евгения к монументу мы будем видеть апотеозу? Предоставляем решить этот вопрос читателям и позволить нам не развивать нашей мысли, почему мы и «Медного всадника» причислили к юмористическим поэмам Пушкина» (222, стлб. 197—198). Дело, конечно, не в доказательности общего вывода (к тому же Зотов от аргументации уклонился). Превращая — пусть и ценой натяжек — печальную повесть в комическую,— Зотов проговорился о важнейшей читательской потребности. Потребности — и праве — предельно расширять смысловой объем поэмы, перебирая все возможные разно- и инакочтения.

К пушкинской поэме льнет толпа разгадок, как и к тому явлению природы, которое в ней изображено.

Петр сравнил городское происшествие с библейским потопом — походя и без опаски; наводнение показалось Петру «зело утешным» именно в своей однократности, в своей курьезной случайности. Но бедствие оказалось регулярным, «каждогодно», по словам В. Н. Татищева, причиняющим «великий вред».

И смерти Петра и Меншикова — основателя Петербурга и первого генерал-губернатора столицы — народное сознание «таинственно сближало» с наводнениями 1724 и 1729 года (115, 12—14).

Такова
Уже не помнил град Петров
От лета семьдесят седьмого

Самое разрушительное наводнение в XVIII веке случилось 10 сентября 1777 года. «Нева представляла зрелище разрушения Иерусалима. По набережной, которая еще не окончена, громоздились трехмачтовые купеческие корабли. Я сказала: «Боже мой? — Биржа переменила место, графу Миниху придется устроить таможню там, где был эрмитажный театр... Нечего сказать, тут-таки похозяйничали! И к чему это? Но об этом нечего и спрашивать» (Екатерина II — барону Гримму).

Тогда еще Екатерина
Была жива и Павлу сына
В тот год всевышний даровал

Екатерина созерцала наводнение с балкона Зимнего дворца; в «Медном всаднике» в сходной мизансцене появляется Александр I и, подобно бабке, ищет смысла в происходящем. Внутренний монолог Александра в черновике поэмы — отрывочные мысли «человека на троне», которому остался год жизни. Сделав порфирородного тезку литературным героем, Пушкин промеряет его вкус к «странным сближениям» роковых канунов, концов и начал.

Он глядел
На злое бедствие — не даром
Соображал...

«Недаром» — потому что 6 ноября 1824 года, за день до наводнения, минул 29-й год со дня смерти Екатерины.

Вчера была ей годовщина

Императрица не предстала в основном тексте поэмы, но заглавным героем «Медного всадника» стал воздвигнутый в ее царствование монумент.

Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне

7 августа 1782 года был открыт памятник Петру I, изваянный Этьеном Мари Фальконе и Марией Луизой Колло. Впрочем, имена создателей не всегда помнили в городе. Как-то в 20-е годы, рано утром возвращаясь с бала у Нарышкиных, Петровской площадью проходили несколько французов. Случившаяся с ними русская дама, любуясь на памятник, освещенный восходящим солнцем, умиленно воскликнула: «А ведь это чудо создано бородатым мужиком». Образованные парижане подпустили шпильку: «Но, мадам, создатель чуда был француз и очень часто брился» (265, 143). Начиная с 7 августа 1782 года памятнику суждено было стать главной приметой города. Изящней всех, пожалуй, безусловное главенство монумента обыграл Алексей Перовский (Погорельский), великий мастер всяческой галиматьи. В 1812 году он писал П. А. Вяземскому, пародируя стиль эпистолярной хроники, что в Петербурге улицы покрыты снегом, а набережные — гранитом; еще «иные уверяют, что на Исаакиевской площади воздвигнут монумент Петру Великому, изображающий его сидящего на коне, но наверное тебе сие утверждать не могу».

Кругом подножия кумира...

«До открытия сего памятника туман застилал дневное сияние; но едва явился Петр, сидящий на коне, солнце явилось в полном блеске и раздались радостные восклицания жителей, из которых некоторые еще помнили черты лица того, *кем всегда увеселялись их очи*» (71, 192).

Он, видя чресл своих предзнаменитый плод,
Соплещет радостно с превыспренных высот,
И медь, что вид его на бреге представляет,
Чувствительной себя к веселию являет.

(*Е. Костров*)

Осветившийся солнцем бронзовый конник с той минуты стал в русской оде как бы двойником солнечного божества. У одописца Василия Пет-

рова сам Феб нисходит к новоявленной статуе и нарекает ее своим подобием.

В ключевой сцене пушкинской поэмы лунный, оссианический пейзаж (195, 110) противопоставлен одическому солнечному сиянию, ужас — «веселию».

И прямо в темной вышине

Здесь дан негатив одической традиции.

Ужасен он в окрестной мгле

Последняя поэма Пушкина вобрала в себя фрагменты всевозможных традиций — смысловые сочленения, носившиеся в воздухе эпохи. Отдельные элементы сюжета поистине лежали недалеко. Они совпадали с ожидаемым, с первым, что приходило на ум.

Кощунственный выпад безумца против памятника... Но это самое первичное опасение за судьбу всякого монумента. И Фальконе писал к Дидро: «Кругом Петра Великого не будет никакой решетки. Зачем сажать его в клетку? Если надо будет защитить камень и бронзу от сумасшедших и детей, на то есть часовые в русской империи».

Ужасы наводнения — следствие просчета Петра... Эта мысль вложена в уста представителя той культуры, которая Петром и была создана,— «чиновничьего семени». И притом выбран в обличители наиболее бесправный на лестнице чинов. Но и это в эпоху после наводнения 1824 года, что называется, напрашивалось. В отрывке из комедии Н. И. Хмельницкого (которого, кстати, ценил Пушкин) упрек императору высказывает провинциальный чиновник с говорящей фамилией. И как Евгений, он смиряется после минутной дерзости:

П о б р о д я ж к и н
Не в Петербурге ли изволили вы быть
Седьмого ноября во время наводненья?
Л ю б у ш к а
Была, сударь.

Побродяжкин

Вот страсть! сто тысяч, говорят,
Погибло в этот день.

Лихвин

Сказали, пятьдесят.

Побродяжкин

⟨...⟩ А кто несчастию причина?
Блаженной памяти покойный государь
Петр Алексеевич! Был умный царь,
Да к морю чѐресчур подъехал близко,
Как в яме строиться, когда есть материк?
Вот то-то, матушка, и был велик,
А выстроился низко.

Ужо тебе!

Лихвин

Смотри, Егор! Укороти язык;
Ты слишком говорить изволишь фамильярно...

Побродяжкин (*испугавшись*)

Помилуйте! Великому Петру
Отечество всегда пребудет благодарно! [3]

Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

Оживающая статуя монарха... Но и этот мотив был «подсказан» с разных сторон. В средневековых европейских преданиях скульптурные образы святых отвечали сдержанными движениями на дела людские. В «Прогулках по Риму» Стендаль приводит легенду о том, как изваяния в храме св. Петра почтительно склонились, когда туда внесли останки папы Формоза (IX век).

Лицо тихонько обращалось...

Основным образцом здесь была статуя Командора. В «Фантазиях в бременском кабачке» Вильгельма Хауфа (1827) памятник Роланда оживает с прямой ссылкой на «Дон-Жуана».

А приписать странную оживленность фальконетовскому монументу — так это случалось со мно-

гими, кто видел памятник то в неожиданном ракурсе, то при игре демонического петербургского освещения.

Дни лета
Клонились к осени.

Трагический северный август, порой похожий на октябрь, месяц трех больших наводнений — 1744, 1762, 1833 годов, вообще мрачно играет контурами города.

Одной простодушной заезжей ирландке августовским днем 1805 года померещилось, например, такое: «Я думала, что умру от страха, когда на пути, повернув голову, я увидала скачущим по крутой скале великана на громадном коне. «Остановите его!» — вскрикнула я, пораженная тем, что живая христианская душа может разыгрывать из себя такого шута, когда я узнала... что это был мраморный император, какое-то старинное чудовище, называемое Петер или Петр Великий или что-то в этом роде» (207, стлб. 1834).

Примеры того, как Пушкин подхватывал литературную и фольклорную традицию, легко умножить. И литературную науку на этом пути ждет еще немало находок.

Печальну *повесть* сохранить

Все великие книги — а об их величии мы узнаем по долгой и напряженной читательской судьбе — так или иначе возникают как некоторый перепад в плавности литературного развития. В них всегда есть дерзость жанрового решения. Они сводят воедино то, что ранее казалось несводимым. К моменту создания «Медного всадника» в русской литературе назрела потребность в стиховой повести о современном, не экзотическом и не надчеловечном герое. Его с оговорками и полемическими жестами вводили в поэму. В 1831 году в «Сыне отечества» забытый ныне стихотворец В. Гаркуша напечатал стихотворный «Отрывок из современной повести». Балагурство его предисло-

вия отдаленно напоминает интонации пушкинского «Езерского», который писался в 1832 году, и некоторые смысловые краски «Медного всадника».

Я в том стою имею право
Избрать соседа моего —
В герои нового романа
Хоть не похож он на цыгана

Я вам, читатель, опишу
не баснословного героя,
Не Чернеца, не Громобоя,
Не Чальд Гарольда, не Пашу,

Не чалмоносный кровопийца
Не Чайльд Гарольд, не Дон-Жуан
А просто молодой чиновник
Довольно смирный и простой
Ленивый телом и душой

Не мор, не бунты, не сраженья
И не дела нетопыря:
А передам вам приключенья
И замечания и мненья —
Коллежского секретаря.
Герой мой мелок, я согласен,
Однако все же не пастух,
Не тень и не бесплотный дух,
Не столько прост, не так ужасен.
Одним немножко я стеснен,
Назвать секретаря не смею,
И романтическое Он
Вклею на время — как умею.

Прозванье нам его не нужно

Забытое сочинение Гаркуши оттеняет глубину той литературной задачи, которую в 1833 году поставил себе Пушкин. Герой, который ранее в романтической поэме мог рассчитывать только на вторые роли, выходец из «среды», должен был приобщиться к вопросам, касающимся всей россий-

ской, если не мировой истории. Наверное, поэтому для Пушкина так важно было родословие Евгения и потому он, как заметил Белинский, «с грустью описывает его незначительность». Безымянный герой безымянной («современной») повести Гаркуши — неунывающий парвеню.

Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало

Не отыскавши родословной,
Я разузнал издалека,
Что он был сын — и сын законный —
Придворного истопника;
Что истопник в чины пробрался,
Жил, нажил дом, а все служил...

А история проходит мимо этого удачника («и через связи родовые без службы — регистратор стал»), как и мимо повести Гаркуши. Но история не просто отсутствует в этом сочинении, она отвергнута демонстративно. Из окна своего высокого чердака на Фонтанке герой вдруг замечает:

Но чу! — загрохотала пушка,
Откликнулись колокола,
Раздался говор, стук, тревога,
Народ по улицам валит...
Не приступ ли? Не гнев ли бога?
Не враг ли у ворот стоит?
Не брань ли иль набег злодея?
Ах! Не пожар ли? — Так, светлея,
Огни летят из рук к рукам...

Тут же недоразумение разъясняется — шум оказывается звуками пасхальной ночи, о которой позабыл герой!
Невстреча петербургского чиновника с историей — выразительный антипод пушкинского сюжета, словно нарочно изготовленный российской словесностью. Сюжет «Медного всадника» не просто

трактует темы государства, народа, власти. Возвращающиеся эпизоды, «рифмы ситуаций» вторят перекличке общенациональных событий. Вся поэма как бы развернута на будущее, на уловление смыслов из последующей русской истории. Благодаря этому «Медный всадник» стал уникальным по жизненной значимости литературным событием.

Наша книга по неизбежности отрывочна [4]. Авторы не задавались целью подводить итоги. Они просто хотят служить тому же стремлению, которое одухотворяло поэтов, критиков, филологов, философов, артистов, художников, музыкантов,— одним словом, читателей многих поколений. Стремлению, которое обозначено пушкинским стихом на обложке этой книги.

Печальну повесть *сохранить*...

Главы и эпизоды этой книги обсуждались с коллегами — филологами, историками, искусствоведами. Не имея возможности, к искреннему сожалению, привести список дорогих имен, авторы приносят им всем сердечную благодарность. Мы назовем здесь только имя нашего покойного друга, знатока и исследователя русской культуры начала XX века Юрия Моисеевича Гельперина (1942—1984), чью незаменимую помощь и участие мы постоянно ощущали при работе над этой книгой.

Имя Пушкина все мы узнаем в раннем детстве, чаще всего — от родителей.

Памяти Ханны Овсеевны Тименчик посвящается эта книга.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«ПРОШЛО СТО ЛЕТ...»

Петербург был заложен спустя три года после того, как император, переменив календарь, приобщил россиян историческому времени («столетнему веку»).

XVIII столетие привило вкус к памятным датам в истории новой столицы — они были расписаны вперед. В «Похвале Ижерской земле...», сочиненной В. К. Тредиаковским в 1752 году, накануне первого юбилея, довольно точно предсказывалась программа следующего праздника:

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отнеле ж все хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят,
И честь притом достойну во вселенной.
Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?
О! вы по нас идущие потомки,
Вам слышать то, сему коль граду свет,
В восторг пришед, хвалы петь будет громки.

16 мая 1803 года (это еще «дней Александровых прекрасное начало») столица торжественно «возобновила память об основателе сего града...» Марш войск по Английской набережной на Сенатскую площадь возглавлял сам император, который, поровнявшись с памятником Петру, «изволил ему салютовать, чему последовали все войска» [1]. Во время парада у монумента за-

стыли шеренги кадетского корпуса; Фаддей Булгарин, один из его питомцев, всю жизнь гордился этой «близостью» к Отцу отечества.

В тот же день студент Геттингенского университета Александр Иванович Тургенев записал в дневник: «Теперь нам надобно праздновать заложение Петербурга, чтоб и самое позднее потомство с такою же достоверностию, как и мы, могло торжествовать происхождение того колосса, который в одно столетие достиг того величия, которого другие его товарищи достигали в целые тысячелетия. ⟨...⟩ Чего не в силах произвести усердие русских, оживляемых духом Петровым! Бедное прибежище рыболовов превращает оно во всеобщее пристанище для всех мореходствующих наций. Там, где стояла рыбачья хижина, возвышается теперь нерукотворная каменная гора под великим своим преобразователем» (21, 221). В тургеневской записи варьируется главная формула, выработанная одописцами истекшего века, обращавшимися к петербургской теме: «прежде дебрь — ныне град» [2]. То, что «Северная Пальмира» утвердилась и заставила говорить о себе за ничтожный по историческим меркам срок, весьма льстило национальному самолюбию, и в культурном сознании начал складываться образ вечно юного, *столетнего* Петербурга.

Этот праздник молодости грозил затянуться. Рославлев, герой одноименного романа М. Н. Загоскина (1831), в мае 1812 года ведет заносчивую перебранку с французским дипломатом: «Скажите, произвели ли ваши предки в течение многих веков то, что создано у нас в одно столетие? Не походит ли на быструю перемену декораций вашей парижской оперы это появление великолепного Петербурга среди непроходимых болот и безлюдных пустынь севера?» Впрочем, утвердительный ответ на подобный вопрос не обязательно подразумевал тональность панегирика. Летом 1829 года исконный москвич Степан Петрович Шевырев, приехав в Италию, делился первыми впечатлениями в письме Михаилу Петровичу Погодину: «Ощущения римские совершенно противоположны петербургским: Петербург нов, свеж, молод; Рим стар, валится, пылен, заплесне-

вел; Петербург произведет мгновенное блестящее впечатление в первый день, как приедешь в него; Рим охладит весь пыл мечтательности своим суровым и загаженным видом 〈...〉 Пет〈ербург〉 можно в неделю обозреть, а в Риме мало двух лет...» Шевыреву как будто вторил Николай Бестужев осенью 1839 года (когда его перевели на поселение в Селенгинск): «...Петербург поражает с первого раза, удивляет в продолжение месяца и скучит своею наружностью после».

В иных же контекстах молодость города прямо ассоциировалась с его искусственным происхождением, а новизна — с чужеродностью. В повести Александра Бестужева (Марлинского) «Фрегат „Надежда“» (1832) есть пассаж о двух столицах. В Москве автор ценит прежде всего *«старину»*. «Зато уж в Петербурге 〈...〉 все новое, все с молотка — и ни русского лица, ни русского словца! На площадях толкутся маймисты (финны.— *А. О.*), на перекрестках стоят синьоры с продажными зонтиками, по набережным покачиваются англичане с руками в карманах 〈...〉 У крылец шаркают французы, в нижних этажах шевелятся немцы. Русский калач там чужестранец...» За аналогичными уколами, а также гораздо более яростными инвективами в адрес северной столицы и ее основателя стоит обширная историко-философская традиция (54, 165—167), успешно конкурировавшая с официальной апологетикой. Петербург, замечает современный исследователь, «это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой» (145, 31). Впрочем, «юбилейная» и «поминальная» темы тесно сосуществовали, порой переплетаясь в писаниях, речах, остротах одного и того же лица.

Уже в ноябре 1824 года в столице наделали много шума куплеты Александра Ефимовича Измайлова, написанные на следующий день после потопа и перепевавшие его давнее стихотворение «Опасность от воды».

Бог вздумал грешных наказать,
И Петербург вода покрыла.
Вот это может доказать,
Сколь пагубна ее нам сила.
    Такой бы не было беды
    И с грешниками без воды.
В этажах нижних, в погребах
Рыданья, стоны раздаются,
И в мутных яростных волнах
Бочонки, кадочки несутся.
    Такой бы не было беды
    В этажах нижних без воды. ⟨...⟩
Большие лодки там плывут,
Где прежде все пешком ходили —
Где тротуар — по горло тут!
Колоды, бутки, дамы плыли!
    Такой бы не было беды
    Здесь в Петербурге без воды...

(*191, 267—268*)

Торжественный канон невской столице («где прежде — там теперь») иногда невольно пародировался горожанами, пытавшимися выразительно передать масштабы бедствия: «Все улицы, когда вода сбыла, покрыты были ломом,— а на Васильевском острове и Петергофской дороге проезду не было — там, где были дома, там сделались площади, где были площади, туда принесло домы» (178, 243). Но Измайлов сознательно каламбурил, и не случайно его куплеты крайне раздражили столичного генерал-губернатора М. А. Милорадовича. Спустя две недели после наводнения Измайлов писал П. Л. Яковлеву: «Теперь только пробило 5 часов, а я не сплю уже с лишком час; сижу один в гостиной не за столиком на софе, но в креслах перед столиком против софы и портрета Петра Великого. Ах! Петр Великий! Петр Великий! Зачем построил ты столицу на таком низком месте? Взгляни-ка на Петербургскую сторону, на Галерную гавань и полюбуйся! Что? А?.. Молчит, не отвечает ни слова: видно, что виноват» (279, л. 56).

Беспричинный, обиходный оптимизм уступал место беспокойству. «Нас пугает,— писал Г. С. Батеньков

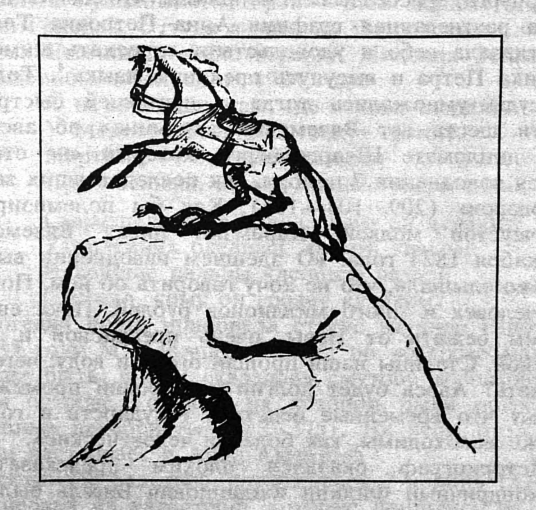
своим московским друзьям Елагиным,— всякое едва приметное возвышение воды, пугает туман, слабый ветер, а более всего пугает, как детей, ежедневная смена дня ночью. Петербург и его окрестности лишились многих своих красот, и, вместо беспрерывного улучшения, с 7 ноября началась для сего города епоха возобновления, и оно, конечно, много лет должно продолжаться».

Другое письмо, посланное в те дни из Петербурга, завершалось элегическим сетованием: «Рассказывая об этом происшествии, поневоле задумываешься о бренности человеческой жизни... Поле для размышлений здесь обширное, но сколько ни размышляй, это не помешает нам рано или поздно оказаться под водой. Поскольку я не умею плавать как рыба и мне далеко до госпожи Акулы и господина Кита, то в этом случае мне придется навсегда проститься с тобой, с моими пенатами, с моими книгами» (178, 245).

Ощущение бренности бытия, бессилия любой земной мощи перед вызовом судьбы владело императором Александром I, вступившим в последний год своего царствования. Реплика, которую он произносит в «петербургской повести» («С Божией стихией царям не совладать»), соответствует его словам в письме Н. М. Карамзину от 10 ноября 1824 года: «Воля Божия: нам остается преклонить главу перед нею». Эти слова приведены в письме Карамзина И. И. Дмитриеву от 8 декабря 1824 года и могли быть известны Пушкину в устной передаче друзей — например, Вяземского (54, 168). Любопытно, что такая же сентенция приходит на ум и рядовому очевидцу наводнения, размышляющему о несчастном жребии Александра I.

«Для чего бы сему усмирителю Европы, укротителю сильнейшего врага, возмущавшему толико лет человечество, не иметь чудодействия: попрать и сих лютейших истребителей всего тленного, укротить бурные воды и обуздать ветры сокрушительные? Нет! *Бог славы своея иному не даст*. Не во власти наместников его повелевать стихиями» (99, 137) [3].

Как водится, заметно пополнился запас городских анекдотов. Вяземский (которого не было в те дни в



POUCHKINE

LE CAVALIER DE BRONZE

TRADUIT SUR LES MANUSCRITS ORIGINAUX
ET PUBLIÉ PAR

ANDRÉ MEYNIEUX

CAHIERS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉDITIONS ANDRÉ BONNE

Рисунок Пушкина
в черновой рукописи «Тазита».
Обложка парижского издания 1959 г.
(перевод А. Менье).

Петербурге) рассказывал, например, что после наводнения разгневанная графиня Анна Петровна Толстая не отказала себе в удовольствии «проехать мимо памятника Петра и высунуть пред ним язык» [4]. Толки и пересуды умножались тогда с пугающей быстротой; спустя шесть лет Вяземский вспоминал об австрийском дипломате Шварценберге, который «не столько боялся наводнения 7 ноября, как последовавших за ним разговоров» (209, 104—105). Как бы полемизируя с тысячеустой молвой, Карамзин писал Вяземскому 2 декабря 1824 года: «О здешнем наводнении вы уже столько слышали, что не хочу говорить об нем. Погибло 500 человек и много миллионов рублей. Пока еще не думаем бежать от Невы, очень прекрасной и столь ужасной. Столицы наши прошли огонь и воду: чего еще ожидать? Авось будет долгий и широкий промежуток: потому что временные бедствия государств и городов так же необходимы, как болезни человеческие».

Историограф оказался плохим предсказателем. Ипохондричный Филипп Филиппович Вигель был проницательнее (если, впрочем, не приписал себе эту заслугу задним числом): «Я провел большую часть жизни в Петербурге и с сокрушенным сердцем узнал о его потоплении. Не знаю отчего, но тогда же сие событие показалось мне предвестником других, еще несчастнейших». Всего лишь через год с небольшим после мятежа невской стихии Петровская площадь стала ареной нового бунта. 14 декабря 1825 года Александр Бестужев, выведший Московский полк к зданию Сената, вспрыгнул на подножие памятника Петру, где точил о гранит свою саблю, демонстрируя готовность к так и не начавшейся атаке. Декабрист Александр Иванович Якубович заявил потом на допросе в Следственном комитете: «Я молод, виден собою, известен в армии храбростью; так пусть же меня расстреляют на площади, подле памятника Петра Великого, где посрамились в нерешительности».

Для судьбы «Медного всадника» это событие имело важнейшее значение — в читательском сознании рано или поздно финалы обеих историй сблизились, сюжет поэмы неизбежно обрастал политическими аллюзиями (59; 43; 28). *Прошло сто лет*, и «остров малый» — место

упокоения пушкинского героя — стал пониматься как остров Голодай. Оттуда вышел на Петровскую площадь призрак Евгения в стихотворении Михаила Зенкевича, посвященном наводнению 1924 года:

А на площади, там, где волны, глодая,
У Медного Всадника лижут гранит,
Мертвец, от острова Голодая
Принесенный, на мраморном звере сидит.

Сумасшедший в плаще, кого он дурачит?
Утопленник бледный, как он знаком!
Иссохшие пальцы клешнею рачьей
Сжимая, кому он грозит кулаком?

Догадка поэта приобрела статус научной гипотезы. В 1935 году М. В. Алпатов писал об «острове малом»: «Может быть, в нем сказалось смутное воспоминание о том острове Голодае, на котором были погребены казненные декабристы» (13, 375). На этом отождествлении настаивает и Анна Ахматова [5].

Стихийное бедствие, случившееся 7 ноября 1824 года,— первая из катастроф, которые пришлись на пушкинский век; великое наводнение стало их прообразом, начальным звеном в синонимической цепи. Осенью 1830 года, в дни холеры, Вяземский поминает петербургский потоп и страхи Шварценберга в письме К. Я. Булгакову, и примерно в это же время до него доходят слова некоего подмосковного священника, «впрочем, благоразумного и далеко не безграмотного»: «Воля ваша, а по моему мнению, эта холера не что иное, как повторение 14 декабря».

«Подробности наводнения,— говорится в Предисловии к поэме,— заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом». Автор косвенным образом дает понять, что в злополучный день он отсутствовал в Петербурге. (Наверное, Пушкин знал, кого еще не было в столице 7 ноября,— к примеру, Вяземского, а также будущего государя: Николай Павлович находился тогда в Берлине, откуда вернулся в середине ноября [6].) Кроме того, усиленно акцентируя невыдуманный характер сво-

его *рассказа*, он явно желал отмежеваться от многочисленных современых описаний потопа — будь то одические упражнения автора «Петропольских ночей» (СПб., 1832) Ф. Я. Кафтарева («Вдали за валом вал восходит, И с шумом бьются об утес; Их стон уныние наводит, Порой влечет истоки слез...») или аллегории в духе шевыревского «Петрограда», написанного в 1829 году («Море спорило с Петром: „Не построишь Петрограда, Покачу я шведский гром, Кораблей крылатых стадо...“»). Как раз в 1833 году, когда был создан «Медный всадник», к теме наводнения обращались особенно часто. В середине февраля появилась историческая повесть К. П. Масальского «Черный ящик» (из петровской эпохи): «Из этого океана являлись, как привидения в развевающихся белых саванах, кипящие пеною волны и, шумя, бежали к дому. От ударов их стена начала дрожать. Никитин как живописец на несколько времени забылся и смотрел на эту картину с ужасом, смешанным с наслаждением». 24 октября 1833 года получил цензурное разрешение альманах М. А. Максимовича «Денница», в котором увидела свет новелла В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца»: «Вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал; вот в проломе явилось что-то огромное, черное... Не средство ли к спасению? Нет, черный гроб внесло в зал,— мертвый пришел посетить живых и пригласить их на свое пиршество!»

Упомянем еще о двух текстах, написанных в конце 1833 года — одновременно с «петербургской повестью» Пушкина. Владимир Сергеевич Печерин, выпускник столичного университета, сочинил мистерию «Pot-pourri, или Чего хочешь, того просишь»; предназначавшаяся для чтения в узком дружеском кружке, она была опубликована Герценом в «Полярной звезде» (1861, кн. 6) под заглавием «Торжество смерти». (Печерин, навсегда покинувший Россию летом 1836 года, вскоре принял католичество и стал священником.) В этой мистерии выведена Немезида, которая, «потрясая бичом», возглашает: «Ветры, море обхватите, Море к небу всколыхните, Вздуйте волны, подымите И, как горы, покатите На преступный этот град, Где оковы, кровь и смрад!»

Полную противоположность к сочинению Печерина составляет обстоятельная «Панорама Санкт-Петербурга» А. П. Башуцкого — свод разнообразнейших документальных сведений о столице и ее истории. В конце января 1834 года вышла вторая часть, где автор, очевидец наводнения 7 ноября, описал его довольно подробно: «Вскоре вода брызнула из подземных труб, потом хлынула через гранитные затворы рек и каналов и с смутным шумом, широкими волнами полилась по улицам ⟨...⟩ Зимний дворец, как скала, стоял среди бурного моря, выдерживая со всех сторон натиск волн, с ревом разбивавшихся о крепкие его стены и орошавших их брызгами почти до верхнего этажа; на Неве вода кипела, как в котле, и с неимоверной силой обратила вспять течение реки; набережные домы казались парусами кораблей, нырявших среди волн; все мосты были сорваны и разнесены на части...» (27, ч. 2, 50—51) [7].

Именно о документальном подходе к теме объявлено в Предисловии к «Медному всаднику»; избран же был — квазидокументальный.

Возникновение замысла «петербургской повести» относят ко второй половине 1820-х годов. В жизни Пушкина тех лет есть период, выделенный уже его первым биографом. Весной 1828 года, по словам Павла Васильевича Анненкова, «существование Пушкина делается прерывистым и беспокойным».

В мае он дважды участвовал в морских прогулках в компании Олениных; во второй раз к ним присоединился Вяземский. В Кронштадт, писал он жене, «поехали мы при благоприятной погоде; но на возвратном пути, при самых сборах к отплытию, разразилась такая гроза, поднялся такой ветер, полил такой дождь, что любо. Надобно было видеть, как весь народ засуетился, кинулся в каюты, шум, крики, давка; здесь одна толстая англичанка падает с лестницы, но не в воду, а на пол, там француженку из лодки тащат в окошко...» Кому-то, наверное, вспоминался потоп 1824 года, Пушкину — рассказы о нем. На пароходе «Пушкин дуется, хмурится, как погода, как любовь» (140, т. 58, 80).

Здесь же был и Адам Мицкевич. Пушкин особенно часто встречался с ним весной и летом 1828 года. Тогда же, вероятно, и состоялась прогулка трех поэтов, о которой на склоне лет вспомнил Вяземский, перечитывая «петербургскую повесть». Отметив на полях стих: *Россию вздернул на дыбы?*, он приписал: «Мое выражение, сказанное Мицкевичу и Пушкину, когда мы проходили мимо памятника. Я сказал, что этот памятник символический. Петр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнал ее вперед» (121, 40).

7 июня 1828 года Вяземский отбыл в старую столицу, где Погодин, как всегда, вел долгие московские споры с Сергеем Тимофеевичем Аксаковым. «Петр прорубил окошко, а Аксаков его заколотит» (24, 315),— отмечено в погодинском дневнике этого времени. Крылатая фраза Франческо Альгаротти давно уже отделилась от его книги «Письма из России» (1739); в 1826 или 1827 году, перебеляя главу из «Онегина», Пушкин занес в рабочую тетрадь ее французский перевод: «Петербург это окно, через которое Россия смотрит в Европу» (6, 505).

Пушкин оставался в Петербурге до 19 октября 1828 года, потом уехал в Малинники, где закончил «Полтаву».

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей...

«Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы,— писал позже Пушкин в одной из незавершенных статей,— и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы» (XI, 269). Так намечается логическая связь «Полтавы» и Вступления к «Медному всаднику»; но для «петербургской повести» был нужен новый герой и новый сюжет.

Примерно в середине марта 1832 года была начата поэма в «онегинских строфах». Ее герой Иван Езерский, носивший фамилию, блиставшую «в века старинной нашей славы»,— рядовой чиновник, который «жалованьем жил и регистратором служил». В начальных строках эскизно очерчена и тема наводнения:

Над омраченным Петроградом
Осенний ветер тучи гнал,

Дышало небо влажным хладом,
Нева шумела...

Поэма, впрочем, осталась незавершенной [8].

22 июля 1833 года в Россию из заграничного путешествия вернулся Сергей Александрович Соболевский. Он привез с собой четыре тома парижского издания «Стихотворений Адама Мицкевича» (1832); последний том (запрещенный к ввозу в Россию) включал поэму «Дзяды», писавшуюся отдельными частями, и цикл «Отрывок» — из семи стихотворений. Три из них Пушкин переписал в свою рабочую тетрадь — «Олешкевич», «Русским друзьям» и «Памятник Петра Великого» (последнее стихотворение было переписано только наполовину).

Во всех произведениях, составивших четвертый том, отразилась ненависть Мицкевича к российскому государству, насильственно удерживающему Польшу в своих пределах. («...Он точно имел сочувствие к русским,— вспоминал Вяземский в письме П. И. Бартеневу от 6 марта 1872 года,— но как поляк не любил России, которая уничтожила Польшу».— 273, л. 146 об.) Пушкин совершенно иначе трактовал русско-польский конфликт, и именно ему и Жуковскому, печатно приветствовавшим разгром конфедератов и взятие Варшавы в 1831 году, адресованы инвективы Мицкевича в стихотворении «Русским друзьям»: «Быть может, кто-нибудь из вас, чином, орденом обесславленный, Вольную душу продал за царскую ласку И теперь у его порога отбивает поклоны. Быть может, продажным языком славит его торжество И радуется страданиям своих друзей...»

Эти строки Пушкин выписал для себя. Для будущей же поэмы существенный интерес представляли не только описание дня, предшествовавшего наводнению 1824 года («Олешкевич») и монолог некоего русского поэта у Фальконетова монумента («Памятник Петра Великого»), но прежде всего, как полагает новейший исследователь, сама сюжетная ситуация, потенциально присутствующая в стихотворении «Петербург», *не переписанном в пушкинскую тетрадь*. «Человек грозит камню! Спрессованное в шести строчках у Мицкевича пове-

дение пилигрима Пушкин развернул в целую „Часть вторую“» (270, 405) [9].

Чтение или, лучше сказать, изучение «Отрывка» Мицкевича — хронологически последний из известных нам эпизодов творческой «предыстории» «Медного всадника». 17 августа 1833 года он выехал из Петербурга в путешествие по местам пугачевского бунта. 20 августа он писал жене: «Ты помнишь, что от тебя уехал я в самую бурю. ⟨...⟩ Нева была так высока, что мост стоял дыбом ⟨...⟩ В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами ⟨...⟩ Что-то было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас нового наводнения? что, если и это я прогулял? досадно было бы» (XV, 71—72).

1 октября Пушкин вернулся в Болдино. 6 октября начал работать над поэмой. Сохранилась и заключительная помета на рукописи «Медного всадника» — «31 октября 1833. Болдино. 5 ч⟨асов⟩ 5 м⟨инут утра⟩».

«СУДЬБА С НЕВЕДОМЫМ ИЗВЕСТЬЕМ...»

Весь болдинский урожай на этот раз был назначен Александру Филипповичу Смирдину, давнему деловому партнеру, который с 1834 года открывал «Библиотеку для чтения» — первый в России «толстый» журнал энциклопедического характера. Пригласив в редакторы О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса), Смирдин оставил за собой переговоры с авторами: он — также впервые — установил твердый и вместе гибкий гонорарный принцип. Рядовые сотрудники получали по 200 рублей за лист оригинального текста, по 70 — за лист переводного. Авторские ставки Пушкина, Крылова, Дениса Давыдова и некоторых других писателей (которым выплатили по тысяче рублей за право объявить их имена на обложке журнала) были значительно выше и оговаривались отдельно.

Начинался «смирдинский», или «торговый», период русской словесности.

Александру Бестужеву, снискавшему литературную славу под псевдонимом А. Марлинский, Смирдин предложил 300 рублей за лист прозы. Бестужев затребовал 500; в итоге они сошлись на 5000 в год за 12 листов.

Пушкин тоже выставил жесткие условия. В начале декабря 1833 года, после встречи с Пушкиным, Смирдин жаловался Василию Дмитриевичу Комовскому, просвещенному чиновнику и литературному агенту поэта Языкова: «... за эти три пьески, в которых-де трех печатных листов не будет, требует Александр Сергеевич 15 000 руб.!» Комовский запомнил два названия — «Медный всадник» и «Холостой выстрел», «одна из этих пьес прозой, другая в стихах» (111, 538). «Холостой выстрел» — это «Пиковая дама», напечатанная в мартовском томе «Библиотеки для чтения» за 1834 год; третья же «пьеса», о которой шел разговор,— «Анджело» (весной 1834 года она увидела свет во второй части смирдинского альманаха «Новоселье»).

Сговариваясь о своем ближайшем участии в «Библиотеке для чтения», Пушкин предполагал узаконить уже сложившийся порядок вещей, при котором он не «беспокоил» Николая I — своего «единственного цензора» — по поводу каждой публикации. 6 декабря 1833 года, препровождая на высочайшее рассмотрение рукопись «Медного всадника», Пушкин писал А. Х. Бенкендорфу: «Книгопродавец Смирдин издает журнал, в коем просил меня участвовать. Я могу согласиться только в том случае, если он возьмется мои сочинения представлять в цензуру и хлопотать об них на ровне с другими писателями, участвующими в предприятии; но без Вашего сведения я ничего не хотел сказать ему решительно» (XV, 97—98). Одновременно — уже вне связи с текущими журнальными делами — Пушкин испрашивал разрешения представить государю «Историю Пугачева».

12 декабря Бенкендорф в личной беседе уведомил Пушкина о том, что его произведения, намеченные для смирдинского журнала, могут цензуроваться на общих основаниях; было сообщено также о согласии Николая I прочитать «Историю Пугачева». Во время этой аудиен-

ции Пушкин получил обратно рукопись «петербургской повести».

Девять карандашных помет, сделанных Николаем I, хорошо различимы (3, 66—68; 100, 522—523).

Вычеркнуто четыре стиха из Вступления: *И перед младшею столицей Померкла старая Москва Как перед новою царицей Порфироносная вдова*;

трижды подчеркнуто, отчеркнуто на полях и сопровождено значками «NB» и «?» слово «кумир» *(Кумир на бронзовом коне...— Кумир с простертою рукою...— Кругом подножия Кумира...)*;

подчеркнуты и отчеркнуты на полях стихи: *Во мраке медною главой, Того, чьей волей роковой*;

подчеркнут стих: *Россию поднял на дыбы?*, который вместе с тремя предшествующими (*О мощный властелин Судьбы! Не так ли ты над самой бездной На высоте уздой железной...*), отчеркнут на полях и сопровожден значком «NB»;

подчеркнуты и сопровождены значком «NB» словосочетания *Горделивым истуканом* и *строитель чудотворный*.

Наконец, отчеркнуты на полях пятнадцать строк:

«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав,—
Ужо тебе!..» . . . .
. . . .
И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный...

14 декабря Пушкин записал в дневник: «Мне возвращен Медный всадник с замечаниями государя. Слово *кумир* не пропущено высочайшею цензурою; стихи

И перед младшею столицей 〈...〉 *

вымараны. На многих местах поставлен (?),— все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условия со Смирдиным» (XII, 317).

* Пушкин перенес в дневник все четыре стиха, «вымаранных» из Вступления.

Исследователи, анализировавшие пометы на пушкинской рукописи, сходятся в главном: Николай I обнаружил «восстание» ничтожного героя против «виновника» его несчастий (4, 221); он угадал, что поэма может звучать «не как апофеоз самодержавия, а как оправдание восставшей личности» (13, 364). Однако подобное восприятие «Медного всадника» свойственно более поздней эпохе, когда мотивы и образы «петербургской повести» сложились в обобщенно-символическую картину. Люди же 30-х годов ощущали не метафорический уровень поэмы, а ее злободневный смысл. Описание петербургского потопа и его последствий непосредственно выводило читателей к дискуссиям о «древней» и «новой» России.

Четыре строки, удаленные «высочайшим цензором» из текста Вступления, напоминали к тому же об утраченном старшинстве Москвы в столичном чине. Эта тема весьма занимала Пушкина в середине 30-х годов. «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга,— писал он в «Путешествии из Москвы в Петербург» (начатом как раз болдинской осенью 1833 года).— Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом» (XI, 247). В «Медном всаднике» противопоставление «младшей столицы» и «старой Москвы» было заострено аналогией с августейшими особами. Это само по себе выглядело неуместным; вдобавок, титулуя Москву «порфироносной вдовой» [1], Пушкин использовал лексикон анти-петербургских сочинений, хорошо известных современникам поэта — но до нас дошедших далеко не в полном объеме.

Вот, к примеру, стихотворение одного из студентов Петербургского университета, много позже извлеченное из его тетради. Написано оно почти одновременно с пушкинской поэмой (и, разумеется, совершенно независимо от нее); самое любопытное, что автор этого опуса — в будущем глава западнического кружка 40-х годов, профессор Московского университета Тимофей Николаевич Грановский.

МОСКВА

Прекрасна ты в одежде вековой,
Царица-мать земли моей родной.
Как гроб костей, ты дел былых полна;
Но где ж они, кем ты была сильна?
Державный град на севере стоит;
У ног его седое море спит;
Порой оно подъемлет голос свой
И берег бьет широкою волной.
Но дивный град стоит неодолим
И море вновь стихает перед ним.
Когда б взглянул на ряд гробов твоих,
На ветхий Кремль, на сонм церквей святых,
То со стыда в нерусскую Неву
Венчанную сокрыл бы он главу!
Прекрасна ты в одежде вековой,
Царица-мать земли моей родной! (*211, 27*)

Государь, по вероятности, уловил общую «подоснову» четырех строк из Вступления и толков о неестественном местоположении столицы, возобновившихся после наводнения 1824 года (54, 167). Своеобразный комментарий к пометам Николая I, сделанным на полях пушкинской рукописи, дал в своих отрывочных записках Николай Михайлович Смирнов, один из первых читателей пушкинской поэмы.

Пушкин довольно коротко (на «ты») сошелся со Смирновым в 1832 году, после его женитьбы на фрейлине Александре Осиповне Россет («черноокой Россети»). Избрание Смирнова в члены столичного Английского клуба Пушкин отметил в своем дневнике: «Это, впрочем, делает ему честь — он не министр и не оберполицмейстер. И знак уважения к человеку частному должно быть ему приятно» (XII, 323). Смирнов был, что называется, на виду и, оставаясь «добрым малым», хотя и недалеким, постепенно шел в гору (позднее он стал губернатором в Калуге и в Петербурге).

В записи, относящейся к ноябрю — декабрю 1834 года, Смирнов коснулся взаимоотношений поэта с Николаем I. «Сердится также иногда и Пушкин за непропуск некоторых слов, стихов, но по воле высшей переменяет

слова и стихи, без всякой, впрочем, потери для себя и публики. Не знаю почему, только, верно, из каприза лишает он в сию минуту нас поэмы «Медный всадник» (монумент Петра Великого), ибо те поправки, которые царь требует, справедливы и не испортят поэму, которая, впрочем, слабее других. Я видел сию рукопись; Пушкин заставляет говорить одного сумасшедшего, грозя монументу: «Я уж тебя, истукан»; государь не пропускает сие место вследствие и очень справедливого рассуждения: книга печатается для всех, и многие найдут неприличным, что Пушкин заставляет проходящего грозить изображению Петра Великого, и за что, за основание [столицы] [2] на месте, подверженном наводнениям. Государь, зная, что Пушкин очень знаком с женою ⟨...⟩, часто говорит с нею об нем и передает свои мнения через нее. Он прислал ей сей манускрипт с своими замечаниями, и точно, все были дельные...» (46, 7).

Хотя здесь допущена одна фактическая неточность (рукопись «Медного всадника» вернулась к Пушкину через Бенкендорфа, а не Смирнову), очень вероятно, что Смирнова действительно слышала высказывание Николая Павловича о поэме — но при каких-то иных обстоятельствах. Пометы же государя на рукописи мог показать чете Смирновых только сам Пушкин: и как раз 14 декабря 1833 года, когда в его дневнике появилась запись о «высочайшем» чтении, он нанес визит в этот дом (XII, 317) [3]. Видимо, с тех пор Смирнов и запомнил отдельные выражения, вызвавшие неудовольствие Николая I: «Ужо тебе!..» и «истукан».

Итак, на взгляд государя, в пушкинской поэме выведен «один сумасшедший», который оскорбляет память великого преобразователя России; здесь нет и не может быть никакого конфликта, есть описание «неприличной выходки» — еще более неприличной, чем реприманд графини Толстой. И Николай I потребовал, чтобы из текста поэмы, которая «печатается для всех», был снят бессмысленный упрек Петру Великому, основавшему столицу «на месте, подверженном наводнениям».

На рукописи «Медного всадника», вернувшейся к автору, отсутствует резолюция. Деталь, которая теперь

кажется маловажной: считается, что замечания Николая I повлекли за собой «если не формальное, то фактическое запрещение» поэмы (4, 219).

Но казуистический нюанс, повторим пушкинское выражение, «делает большую разницу». Смирнов проявил, конечно, замечательную наивность, говоря, что Пушкин, «верно, из каприза» отказывается исправлять свою поэму; но как бы то ни было, право на ее публикацию — пусть в урезанном виде — у автора сохранялось.

Между тем Пушкин не мог не сознавать, что у «петербургской повести» вряд ли был шанс пройти через общую цензуру. Недаром Смирнов специально оговорил: «...цензор был бы еще строже царя» (46, 7). После того, как в марте 1833 года министром народного просвещения стал С. С. Уваров, резко ужесточивший контроль над литературой, цензоров обязали выискивать подвохи и намеки. И можно предположить, что сакраментальный эпизод из второй части («Ужо тебе!..») сам по себе повлек бы безусловное запрещение поэмы.

Похоже, что, подавая Николаю I рукопись «Медного всадника», Пушкин имел в виду не только публикацию поэмы в первом же томе «Библиотеки для чтения». Мечтая избавиться от «высочайшей цензуры», стеснявшей его литературное существование, он в данном случае должен был предпочесть «царя» — «псарю». Впрочем, как резонно отмечено в новейшей работе, у Пушкина и не оставалось другого выхода: если бы он подал рукопись, явно не укладывающуюся «в рамки общепринятого», обычным порядком, то есть в обход «высочайшего цензора»,— последний мог увидеть в этом «знак нелояльности» автора. Пушкин пошел по «единственно возможному» пути, который «одновременно — редкий случай! — казался и наиболее выигрышным» (23, 111—112). Расчет, наверное, был сделан на то, что Николай окажется не столь внимательным, не столь подозрительным, не столь мелочным, как запуганный Уваровым цензор. Вот характерная деталь. В примечаниях к поэме Пушкин говорит о Мицкевиче, который «прекрасными стихами описал день, предшествовавший петербургскому наводнению». Николай I не обратил

внимания на это место (возможно, он и не заглядывал в примечания), но цензора могла бы насторожить ссылка на Мицкевича, имя которого было в то время полузапретным (9, 468).

Николай I «оправдал» далеко не все надежды Пушкина. Но и не отнял их полностью. Другое дело, что Пушкин не входил в подробности, когда касался этой темы на бумаге, да и в его переписке встречаются лишь три упоминания о «петербургской повести». В середине декабря 1833 года извещен П. В. Нащокин: «...Медного всадника ценсура не пропустила. Это мне убыток» (XV, 99). К тем же выражениям Пушкин прибегнул в письме Нащокину от конца марта 1834 года: «Медный всадник не пропущен — убытки и неприятности...» (XV, 118). 7 апреля 1834 года с оказией было послано письмо М. П. Погодину: «Вы спрашиваете меня о Медном всаднике, о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан» (XV, 124).

Оба эти адресата — москвичи, с которыми Пушкин не виделся с середины ноября 1833 года; возвращаясь из Болдино, он несколько дней провел в старой столице. Он квартировал на Остоженке, у Нащокина, который, по выражению М. А. Максимовича, «был его монополистом» (Пушкин, посвященный в сердечную смуту своего друга, склонял его жениться вторично). «Никто из пишущей братии не поживился» гостем «и его уральским златом»,— сетовал Максимович в письме Вяземскому, а простодушный Петр Киреевский объяснял Н. М. Языкову, что Пушкин в этот приезд сторонился людей, поскольку «ехал с бородой, в которой ему хотелось показаться жене». Но как явствует из приведенного письма от 7 апреля 1834 года, Погодин (давний друг Максимовича и семьи Елагиных-Киреевских) оказался удачливее других москвичей.

В Болдино Пушкин жил в полном уединении, и, таким образом, Нащокин и Погодин — первые читатели или слушатели его «петербургской повести».

Вернувшись домой, Пушкин отнюдь не спешил знакомить друзей со своими новыми вещами. 23 декабря 1833 года, спустя месяц после его приезда, Вяземский

сообщал И. И. Дмитриеву (обиженному на Пушкина, который «не удостоил» старого поэта «свиданием» в Москве): «Пушкин привез с собою несколько тысяч новых стихов, в двух или трех маленьких поэмах, и поделится с нами своею страннической котомкою». Среди других столичных литературных новостей, о которых уведомлял Вяземский,— скорое «пришествие нового журнала Смирдина», шумный успех «Фантастических путешествий» Барона Брамбеуса и, наконец, расторопность поэта и драматурга Егора Федоровича Розена. «Государь был очень доволен трагедиею барона Розена «Россия и Баторий». Желая видеть ее на сцене, требовал он некоторых перемен, и Розен уже перекроил трагедию свою на новый лад. Вот что значит немецкое трудолюбие!» Не все, о чем мог рассказать Вяземский, ложилось в письмо. Он и Жуковский, по всей вероятности, знали о том, что государь ознакомился не только с драмой Розена, но и с «петербургской повестью» Пушкина. Однако сами они в уходящем году ее не услышат.

Около 20 декабря Гоголь отвечал М. А. Максимовичу, просившему присылать материалы для очередного тома альманаха «Денница»: «Я говорил Пушкину о стихах. Он написал путешествуя две большие пиесы, но отрывков из них давать не хочет, а обещался написать несколько маленьких...» [4]

Похоже, что друзья Пушкина довольствовались такой же скудной информацией, как и вся читающая публика. В первом томе «Библиотеки для чтения» Н. И. Греч напечатал обозрение русской литературы за 1833 год, где среди прочего сообщалось: «А. С. Пушкин, во второй половине сего года, ездил в Оренбург для собирания на месте некоторых сведений, нужных для его исторического труда. Между тем написал он, как я слышал, три новые поэмы и несколько мелких стихотворений» (78, 175). 4 января 1834 года, через несколько дней после того, как этот том поступил к подписчикам, Вяземский писал А. И. Тургеневу в Италию: «Поздравляю тебя с наступлением нового года нашего, разродившегося — знаешь чем? Вечно не отгадаешь! Камер-юнкерством Пушкина. Он возвратился из степ-

ной поездки своей и навез много стихов, которых я еще не читал, в ожидании чтения у Жуковского» (179, т. 3, 253). К Жуковскому на «олимпический чердак» в Шепелевском дворце сходились по субботам Вяземский, Владимир Федорович Одоевский, Петр Александрович Плетнев, Гоголь, братья Михаил и Матвей Юрьевичи Виельгорские; бывали Крылов, усердный Розен (которому хозяин помогал переделать пьесу «Россия и Баторий» в «Осаду Пскова»), сыновья Карамзина — Андрей и Александр, и другие.

Не сохранилось никаких сведений о чтении «Медного всадника» в этом обществе. У Пушкина, конечно, были причины предельно ограничить круг слушателей поэмы, вызвавшей «высочайшие» нарекания: в 1826 году он получил строгий выговор от Бенкендорфа за то, что читал «Бориса Годунова» до того, как представил трагедию государю. Выше говорилось, что скорее всего Пушкин показывал рукопись поэмы чете Смирновых, но тут был особый случай — Александра Осиповна пользовалась доверенностью государя, и, если верить ее мужу, она оповестила автора о предложениях «высочайшего цензора».

Можно только предполагать, что в начале 1834 года «петербургская повесть» стала известна ближайшим друзьям. Тем, кому она прежде всего адресовалась.

Была ужасная пора...
Об ней начну повествованье
И будь оно, *друзья, для вас*
Вечерний, страшный лишь рассказ,
А не зловещее преданье...

В конце января 1834 года Николай I разрешил печатать «Историю Пугачева». «Историю господина Пугачева», как выразился Жуковский, который к 29 января уже прочел эту рукопись.

Высочайшее чтение «Медного всадника» совпало с «эмблематической» реформой, которая прямо касалась памятника Петру I. 30 ноября 1833 года Пушкин записал: «...при открытии Александровской колонны, говорят, будет 100 000 гвардии под ружьем» (XII, 316).

Фальконетов монумент увековечил наравне с Петром I — Екатерину II.

Когда б устроил бог, творец земного чина,
Чтоб ранее Петра жила Екатерина,
В то время бы сия предивная гора
Екатерину нам являла, не Петра.

Эти стихи Д. И. Хвостова, написанные в 1782 году, любопытны своей неоригинальностью, безусловной верностью устойчивому канону, который искал уже европейского распространения. Десятилетие спустя, в 1793 году, в одном из петербургских журналов был напечатан перевод латинской «надписи», сочиненной «в Германии Гиртбергских училищ Ректором Карлом Лудовиком Бауэром»:

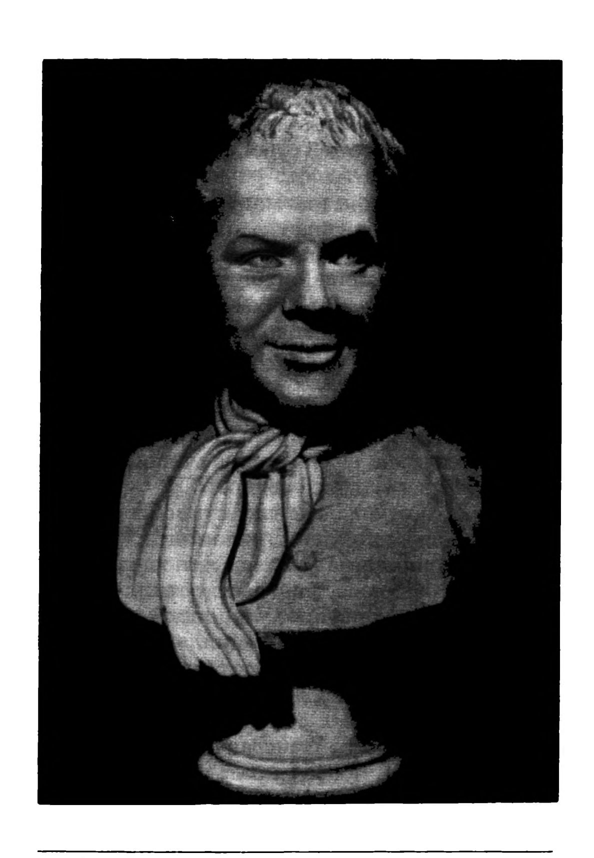
Разверзнем убо нутрь, о граждане, земную,
И равного и Ей подножия поищем:
Поверьте, сыщется подобная скала,
На коей равное *Петру Екатерины*
Изображение священно вознесется.

Рефлекс этой традиции обнаруживаем даже в поэзии второй половины XIX века. В сборнике Л. Бутовского (1871) есть такое четверостишие:

Вторая Первого здесь памятью почила,
Здесь отдан Гению от Гения почет;
Здесь миру целому *Великая* явила —
Над дикою скалой *Великого* полет!

Именно идея «равновеликости» Петра и Екатерины была враждебна сознанию Николая I, который от своих родителей — Павла I и императрицы Марии Федоровны — воспринял глубокую неприязнь к бабке. («Я так рад, что у меня общего с этою женщиною только профиль лица»,— говорил он в 1829 году графу С. Г. Строганову.— 210, 115). Это не было тайной для подданных. «При Николае,— вспоминал позднее П. И. Бартенев,— похвала ей ⟨Екатерине II⟩ чуть не возбуждала цензурных преследований, и современные портреты, изображающие сцены ее возведения на престол, были нарочно вынесены в заднее помещение одного из петербургских зданий». Вкусам царя особенно потрафил военный историк А. И. Михайловский-Данилевский: его сочинение, посвященное кампании 1799 года, называли холопским, «написанным с целью унизить Екатерину II».

Николаю I вообще претила вызывающая неупоря-



Этьен-Морис Фальконе. 1716—1791

доченность русской истории XVIII века. Профессор К. И. Арсеньев, обучавший наследника (будущего Александра II) истории, по слухам, получил такую инструкцию: «Русскую преподавать до Петра, а с Петра я сам буду учителем» (228, 202). Фраза вполне в стиле государя, но, разумеется, преподавать историю России XVIII века он бы не смог. Занятия с наследником вел

Арсеньев, который, благодаря своему статусу, разведал некоторые государственные секреты. В частности, ему было показано архивное дело о смерти царевича Алексея Петровича, замученного в Трубецком раскате в 1718 году (254, 72).

«Отменить» Фальконетов монумент — уволить его в отставку заодно со сподвижниками Екатерины — хотел еще Павел I: в 1800 году он приказал установить перед своей новой резиденцией, Михайловским дворцом, конную статую Петра (работы Б.-К. Растрелли), некогда отвергнутую Екатериной. Недолгий фавор не прибавил, впрочем, этой статуе сколько-нибудь популярности: из русских писателей, кажется, только Андрей Белый (в романе «Петербург») нашел доброе слово для этого несчастливого создания: «...проезжие посетители Петербурга этой статуе не уделяют внимания ⟨...⟩ великолепная статуя!»

Николай I не унаследовал сумасбродства своего отца, и демаршей, могущих напомнить о фамильной розни, он не предпринимал. Фасад империи подновлялся аккуратно; сохранялось, в частности, описательное клише, заученное наизусть уже целым поколением. «Пред Сенатом возвышается гениальное произведение Фальконета, монумент, равно достойный того, кому воздвигнут, и той, кем воздвигнут» (27, ч. 2, 128).

Замысел государя был тоньше. В начале 1830-х годов была затеяна постройка грандиозной колонны, которая растянулась на несколько лет. В октябре 1831 года начинающий литератор И. В. Росковшенко, только что перебравшийся в столицу из Харькова, сообщал своему другу: «Да, здесь будет воздвигнут памятник Александру Павловичу перед Зимним дворцом; он будет состоять из колонны гранитной; эта ужасная громада имеет в диаметре 12 футов, а в вышину 84 фута. ⟨...⟩ Нынешний государь чрезвычайно украшает Петербург огромнейшими зданиями, каких в Москве нет, и, я думаю, нигде» (215, 481).

Москва помянута здесь вскользь, но не случайно. Некогда равных не было московской колокольне Ивана Великого, и закладка (в 1768 году) Исаакиевского собора вызвала болезненную реакцию многих русских

дворян. Журнал «Живописец», который издавал Н. И. Новиков, опубликовал пародийные «Письма уездного дворянина» (к сыну Фалалею): негодование этого персонажа распространялось и на новую затею петербургской «некрести»: «Колокольню строют и хотят сделать выше Ивана Великого, статошное ли это дело; то делалось по благословению патриаршему, а им это как сделать». Александровская колонна еще выше, чем Исаакиевский собор, возвышала Петербург над Москвой.

29 августа 1832 года на Дворцовой площади была воздвигнута гранитная скала, доставленная из Финляндии. В многолюдной толпе, созерцавшей зрелище, находились восемнадцатилетний Лермонтов (приехавший в Петербург продолжать учение) и Вяземский, который за месяц до того соблазнял Дмитриева: «Нам обещают новую оду Хвостова на сооружение колонны 〈...〉. Вот, ваше высокопревосходительство, приезжайте на этот праздник, т. е. не на оду, а на колонну». В сентябре Вяземский послал Дмитриеву гостинец — «историческую щепочку из подмостка, разодранного Колонною, когда тащили ее и ставили».

Памятник Александру задумали водрузить сразу же после его смерти, и тогда в сенате произошла баталия — большинство присутствующих забраковало надпись «Благословенному Александру I», предложив взамен иную: «Александру I — Россия». Для строящейся колонны, которая должна была увенчаться изображением ангела (так, кстати, именовали покойного императора в семейном кругу), Николай Павлович выбрал эту надпись, установив окончательную редакцию: «Александру I — благодарная Россия». Стихотворцам представился повод вволю разгуляться («По-русски брата царь прославил...» и т. п.), а людям осведомленным — про себя усмехнуться, поскольку сам Николай I отнюдь не испытывал чувство благодарности по отношению к старшему брату. Перефразируя известное высказывание, которое в 1855 году умирающий Николай адресовал своему сыну, можно сказать, что Александр Павлович тоже «сдал команду не в полном порядке». И Николаю I пришлось взять крутые меры, чтобы его подданные и соседи прониклись истинным трепетом к сану российского импе-

ратора. От наблюдательного и злоязычного Кюстина, который посетил Россию в 1839 году, не укрылся тот факт, что «воспоминание о покойном императоре здесь теперь не очень поощряется, и это согласуется с общей политикой — забывать о предшествующем царствовании. Петр Великий гораздо ближе императору Николаю, чем его брат Александр, и потому еще Петр теперь в большой моде» (130, 93). Николай I действительно поклонялся Петру, стремился ему подражать... но не ставить же в столице третий памятник ее основателю?

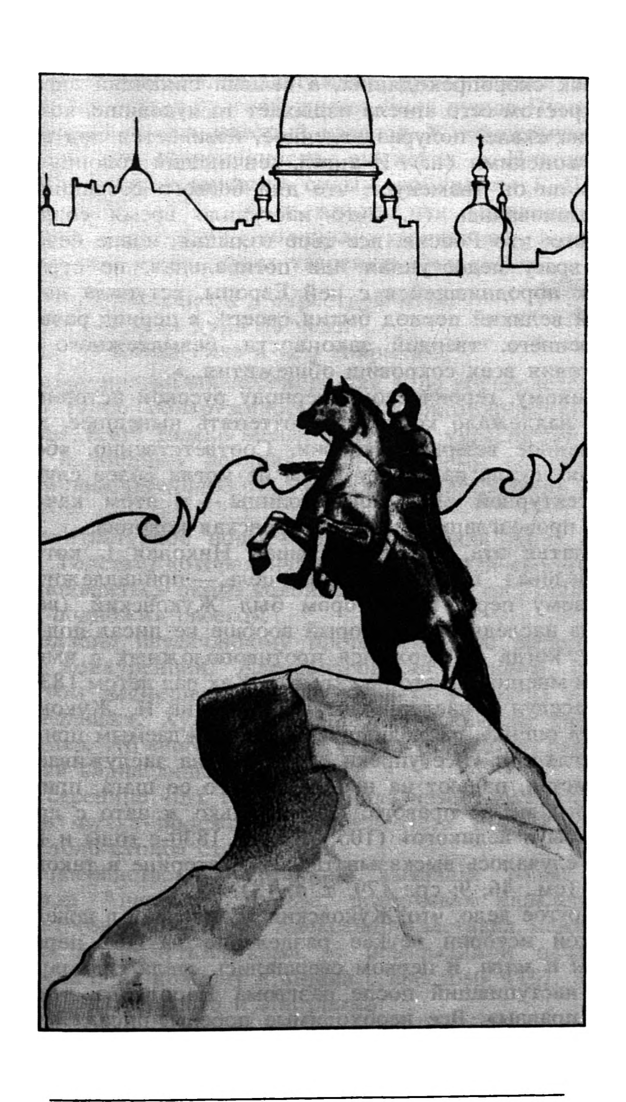
30 августа 1834 года (в день именин Александра I) с чрезвычайной помпезностью состоялось открытие колонны — самого высокого сооружения в мире (47,5 метра против 46,5 — Вандомской колонны в Париже). В виду ее сработала одическая инерция полувековой давности. Николай I принял позу, в которой изображалась Екатерина II в 1782 году.

Сей памятник огромный горделивый
Благословленному поставлен был
И Николая век счастливый
Собою сам ознаменил.

Ивану Сергеевичу Тургеневу, автору этого стихотворения, было тогда шестнадцать лет, и он чутко воспринимал злободневные мотивы [5].

Официальный же отчет о празднике открытия заключал в себе новую идеологическую программу. «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», появилось 8 сентября в «Северной пчеле».

«Чему надлежало совершиться в России, чтобы в таком городе, такое собрание народа, такое войско могло соединиться у подножия такой колонны?.. Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник, столь же почти огромный, как сама она; и этот всадник, достигнув высоты, осадил могучего коня своего на краю стремнины; и на этой скале написано Петр, и рядом с ним Екатерина; и в виду этой скалы воздвигнута ныне другая, несравненно огромнее, но уже не дикая, из безобразных камней набросанная громада, а стройная, величественная, искусством округленная колонна ⟨...⟩ и на высоте ее уже не



Ф. Руссло.
Иллюстрация к парижскому изданию 1979 г.
(перевод Л. Швейцер).

человек скоропреходящий, а вечный сияющий ангел, и под крестом сего ангела издыхает то чудовище, которое там, на скале, полураздавленное, извивается под копытами конскими 〈...〉. И ангел, венчающий колонну сию, не то ли он знаменует, что дни боевого создания для нас миновались 〈...〉 что наступило время создания мирного; что Россия, все свое взявшая, извне безопасная, врагу недоступная или погибельная, не страх, а страж породнившейся с ней Европы, вступила ныне в новый великий период бытия своего, в период развития внутреннего, твердой законности, безмятежного приобретения всех сокровищ общежития...».

Дикому, героическому периоду русской истории отныне надлежало контрастно оттенять нынешнее, цивилизованное величие империи. Соответственно, «безобразная» скала на берегу Невы не могла более служить архитектурной эмблемой столицы — в этом качестве была провозглашена Александровская колонна.

Статья эта, удовлетворявшая Николая I, который преследовал прагматическую цель,— принадлежит не наемному перу. Ее автором был Жуковский (воспитатель наследника), который вообще не писал под диктовку: когда он держался противоположных с императором мнений, он это не скрывал. Как раз летом 1834 года, беседуя с наследником о Екатерине II, Жуковский дал ей оценку, расходившуюся с насаждаемым при дворе взглядом: «Все упреки, которые она заслуживает от потомства, падают на нее от первого ее шага, принужденного, но не правого. 〈...〉 Сколько ж зато с другой стороны и великого» (105, 231). В 1830-е годы и Пушкину случалось высказываться о Екатерине в таком же духе (см.: 46, 9; ср.: 179, т. 4, 13).

Другое дело, что Жуковский усматривал в новейшей русской истории четкое разделение на два периода: *войны* и *мира*. В первом свершались «дела славы»; второй, наступивший после разгрома Наполеона, требует «дел правды». Все необходимые победы, писал Жуковский в 1842 году, Россия уже одержала, и лучше существующих границ «выдумать ей невозможно». Двигателем же русской истории теперь должен быть «тихий ход благотворящей правды» (94, 362). Эта умозри-

тельная концепция, выдвигавшая «безмятежное общежитие» как идеал русской жизни, была чужда Пушкину. Петровский замах, который казался Жуковскому губительным для современности, он искал в Николае I. «Обаяние торжествующей силы», по словам Г. П. Федотова (243, 183), имело власть над Пушкиным, и, вероятно, статичная колонна, увенчанная ангелом, проигрывала в его глазах творению Фальконета.

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Декретированная перемена так и не воспоследовала. Очень скоро обнаружилось, что Александровская колонна — всего только новый монумент, украсивший столицу, а Медный всадник — по-прежнему ее символ, «самое замечательное чудо чудесного Петербурга» (180, 230).

Архитектурное новшество не одобрила Анна Петровна Толстая, которая накрепко запретила своему кучеру появляться около колонны: «Неровен час, свалится она с подножия своего».

Подобно неудачливому претенденту, не выдержавшему конкуренции, Александровская колонна стала объектом насмешек: нередко — злых, а иногда и несправедливых. Художник Л. М. Жемчужников, уверял, например, что «ангел оказался с трех сторон без головы, которая видна лишь из дворца».

В середине 40-х годов получила известность рискованная шутка профессора университета В. С. Порошина: «Столб столба столбу».

Непосредственную реакцию выказала разве что Надежда Андреевна Дурова, доверчивая кавалерист-девица: «Вид памятника Александру заставил меня горестно всплеснуть руками, с невыразимой печалью смотрела я на колонну и ангела с крестом» (107, 398).

Вскоре подоспела и эпиграмма:

В России дышит все военным ремеслом
И ангел делает на караул крестом.

По обыкновению, ее приписали Пушкину.

29 августа 1834 года он отсутствовал на Дворцовой площади: «...выехал из П⟨етер⟩б⟨урга⟩ за 5 дней до открытия Александровской колонны, чтоб не присутствовать при церемонии вместе с камер-юнкерами — моими товарищами...» (XII, 332). Вяземских представлял сын — четырнадцатилетний Павел Петрович, который засмотрелся на красавиц и потому «не порядочно» описал торжество в своем дневнике.

Петр же Андреевич и Вера Федоровна 11 августа направились в Европу — лечить от туберкулеза дочь Пашеньку. В Германии Вяземского однажды поразило «удивительное эхо: труба раздается по скалам, как труба последнего суда или голос графа Литты *, когда он говорит о колонне Александровской...» (267, 274). Это письмо было послано на родину из Ганау 14 октября 1834 года.

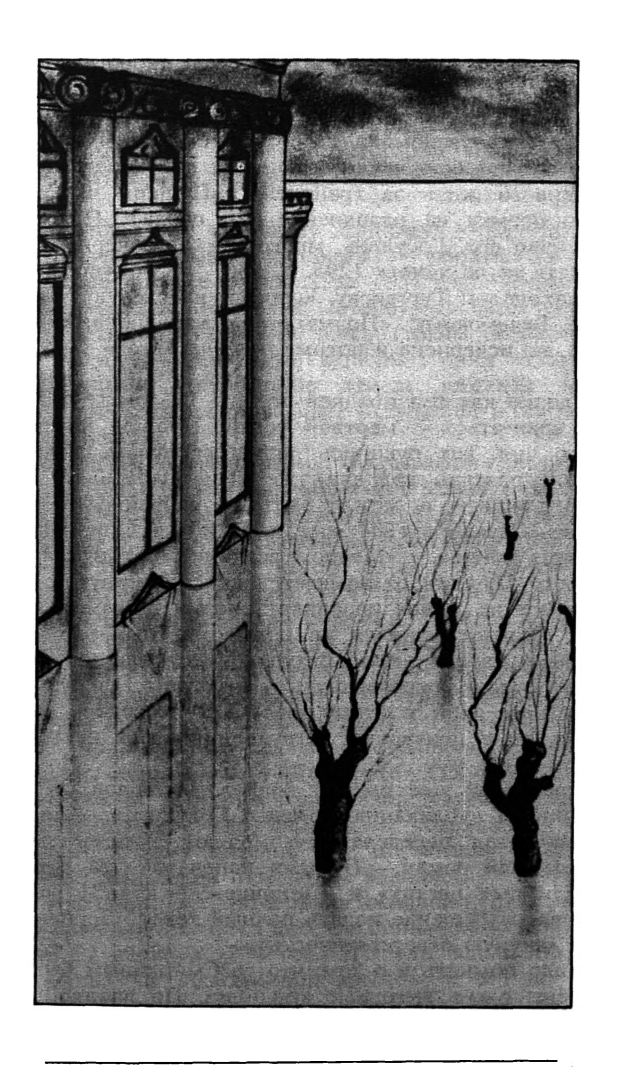
На следующий день Александр Иванович Тургенев записал в дневник: «Вечер у Пушкина: читал мне свою поэму о Петербургском потопе. Превосходно» (196, 169). Это — самое раннее из сохранившихся высказываний о «Медном всаднике».

Тургенев вернулся в Россию в конце мая; почти два года он провел в странствиях, спеша охватить своим умственным взором все новейшие достижения европейской мысли — не только гуманитарной, но и инженерной. 8 апреля 1834 года после разговора с К.-Ф. Вибекингом, мюнхенским ученым и архитектором, который рассказывал ему свой проект «об отвращении потоплений от Петербурга», Тургенев записал в дневнике: «Но думают ли о такой трате?.. для избежания возможно даже вероятного, но не близко угрожающего бедствия... Не лучше ли, не дешевле ли перенести столицу и оставить ризико ** торговцам?» (294, л. 88).

Лето 1834 года Тургенев прожил в Симбирской губернии, в семейной вотчине. С Пушкиным он впервые увиделся в начале сентября — в Москве. Здесь Тургенев услышал отрывки из «Истории Пугачева», получил

* Ю. П. Литта — старший обер-камергер российского двора.

** Риск (от нем. risiko).



Ф. Русслo.
Иллюстрация к парижскому изданию 1979 г.

твердое обещание, что эта книга, «как скоро выйдет из печати», «явится» к нему «первому» (XV, 189).

В октябре — частые встречи в Петербурге. 19 октября Тургенев уведомлял своего брата Николая Ивановича (заочно осужденного по делу декабристов и вынужденного жить за границей): «Пушкин читал мне новую поэмку на наводнение 824 г⟨ода⟩. Прелестно; но цензор его, Государь, много стихов зачернил, и он печатать ее не хочет» (295, л. 136) [6]. 23 октября Пушкин заходил к Тургеневу, который на следующий день писал Вяземскому: «Поэма его о наводнении превосходна, но исчернена и потому не печатается» (179, т. 3, 262).

Однако как раз поздней осенью 1834 года дело начало сдвигаться с мертвой точки. Прошел почти год с того дня, как рукопись поэмы вернулась к автору, Александровская колонна уже возвышалась на Дворцовой площади, и, может быть, не случайно именно в ноябре — декабре 1834 года в дневнике Смирнова появляется запись о «Медном всаднике», от публикации которого Пушкин отказывается «в сию минуту» [7]. По-прежнему не желая исправлять поэму по требованиям царя, Пушкин решился на компромиссный вариант — отдельно опубликовать Вступление, изъяв из текста четыре строки, перечеркнутые Николаем I в рукописи. Иных претензий к этому фрагменту государь не высказал, да и цензурные затруднения здесь не предвиделись.

Прецедент уже был. В конце 20-х годов, не имея санкции на публикацию «Бориса Годунова» — Николай рекомендовал переделать «комедию» в историческую повесть или роман,— Пушкин напечатал два отрывка: в «Северных цветах» и «Деннице». А в 1831 году он получил разрешение издать полный текст «Бориса» под свою «личную ответственность».

Надо помнить и о том, что со Смирдиным были заключены очень выгодные кондиции. По вполне достоверным сведениям, за «Гусара», напечатанного в первом томе «Библиотеки для чтения», издатель заплатил 1000 рублей (111, 537). Материальной стороной дела Пушкин не мог, разумеется, пренебречь.

По этическим и этикетным соображениям о задуманной публикации надо было уведомить «высочайшего цензора». В 20-х числах октября Николай I принял поэта в связи с изданием «Истории Пугачева» (140, т. 58, 113), и Пушкин мог воспользоваться этим поводом.

Вступление к «Медному всаднику» — под заглавием «Петербург. Отрывок из поэмы» — увидело свет в декабрьской книжке журнала за 1834 год. Четыре стиха (сопоставление Москвы и Петербурга) были заменены здесь четырьмя строками точек (таким образом Пушкин обозначал цензурные купюры); снял автор и заключительное пятистишие (*Была ужасная пора...*), непосредственно связывающее Вступление и сам «страшный рассказ».

Вслед за «Петербургом», открывавшим журнальную книжку, были напечатаны «Байрон в Колизее» И. И. Козлова, «Певец» Гете в переводе А. Н. Струговщикова, «Стансы» В. Гюго, переведенные И. И. Панаевым. Стихотворец М. А. Марков, автор одного из панегириков Александровской колонне («Я зрю, как поздний мой потомок Стоит, невольно поражен, Гиганта взором измеряя,— И тихо имя Николая С благоговеньем шепчет он...»), на этот раз обратился к бытовой теме. Он повел читателей на «Модное гульбище»: «Февраль. Извощиков к досаде, Уж мало снегу в Петрограде...»

В прозаическом разделе публиковались повесть Пушкина «Кирджали» и «Дон-Кихот XIX века» К. П. Масальского. М. А. Яковлев дал обзор текущей драматической продукции, где пересказал содержание «Осады Пскова», к тому времени уже поставленной на сцене, а также вышедшей отдельным изданием.

«Гвоздем» же номера неожиданно стал перевод «Красавицы» Виктора Гюго, сделанный поэтом М. Д. Деларю. 22 декабря 1834 года Пушкин записал: «Ценсор Никитенко на обвахте под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в Библ⟨иотеке⟩ Смирдина перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: Если де я был бы богом, то я отдал бы рай и своих ангелов за поцелуй Милены и Хлои. Митрополит (которому досуг читать наши бредни)

жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина.— Отселе буря» (XII, 335). Александр Васильевич Никитенко, подробно описавший свои злоключения (168, 160—165), дознался, что первым забил тревогу близкий к церковным кругам писатель А. Н. Муравьев, а митрополит Филарет, который однажды углядел оскорбление святыни в седьмой главе «Онегина» («... и стаи галок на крестах»), но не нашел поддержки у Бенкендорфа, на сей раз добился полного удовлетворения. Скандал был настолько шумный, что о нем сообщалось в депеше вюртембергского посланника своему королю.

Единственный отрывок из «петербургской повести», увидевший свет при жизни Пушкина, не вызвал откликов в критике, если не считать беглого упоминания в обзоре новинок изящной словесности, который регулярно печатался в «Журнале министерства народного просвещения», исполняя прежде всего библиографическую службу. «Знаменитейшие наши поэты помещали стихотворения свои преимущественно в „Библиотеке для чтения“»,— констатировал молодой критик Я. М. Неверов, перечисливший далее три произведения, которыми «Пушкин украсил» этот журнал. Среди них — «отрывок из поэмы „Петербург“» (96, 183).

Однако самому Неверову вряд ли понравился «Петербург». В кружке Н. В. Станкевича, к которому он принадлежал, сложилось мнение, что в 1830-е годы «начал угасать поэтический огонь в душе» Пушкина; здесь в цене были только его лирические вещи. Белинский, другой член этого кружка, писал в «Литературных мечтаниях» спустя две недели после публикации «Петербурга»: «Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, обмер на время. 〈...〉 По крайней мере, судя по его сказкам, по его поэме «Анджело» и по другим произведениям, обретающимся в «Новоселье» и «Библиотеке для чтения», мы должны оплакивать горькую, невозвратную потерю».

Иван Иванович Панаев, вступавший в это время на литературную стезю, позднее поведал о сильнейшем впечатлении, которое произвела первая программная статья Белинского. В тех же воспоминаниях он упомя-

нул, что однажды его перевод из Гюго был напечатан рядом с некими «стихами» Пушкина (181, 39). Деталь выразительная: впоследствии Панаев едва ли не наизусть знал «петербургскую повесть», и не случайно, что, принимая Александра Дюма, приехавшего в Петербург в 1858 году, он перевел ему начальные строфы Вступления. Нет сомнения, что если бы эти строфы запомнились Панаеву по первой публикации, то в своих мемуарах (писавшихся в 1860—1861 годах) он не преминул бы отметить, какие именно стихи Пушкина соседствовали с его переводом.

Общее равнодушие к «Петербургу» лучше всего демонстрирует дневник В. К. Кюхельбекера. Старинный пушкинский друг, к тому времени около десяти лет проведший в одиночном заключении, был, наверное, самым прилежным читателем в России; не роптал он и в те месяцы, когда держал в руках только издания двадцатилетней давности. К «Библиотеке для чтения» Кюхельбекер отнесся с повышенным вниманием: здесь удалось опубликовать два его стихотворения, здесь он встречал имена друзей — Владимира Одоевского, Пушкина. «По моему мнению,— писал Кюхельбекер племянникам 18 октября 1834 года,— журналисты с ума сходили, когда было начали нас уверять, будто Пушкин остановился, даже подался назад. В этом «Гусаре» гетевская зрелость таланта» (140, т. 58, 114).

Декабрьскую книжку за 1834 год Кюхельбекер получил через год после ее выхода. Творение Масальского показалось ему «совершенным вздором», «а «Кирджали» Пушкина — просто анекдот, но очень хорошо рассказанный» (131, 342). В дневнике Кюхельбекера отмечена даже статья М. А. Яковлева — и нет ни слова о «Петербурге».

Невнимание современников к «Петербургу» имело причину. Вступление к «Медному всаднику», вынужденно изъятое из контекста поэмы, невольно растворялось в потоке славословия, вызванном открытием Александровской колонны, и даже заинтересованному читателю трудно было отличить «Петербург» от множества иных сочинений, в которых на все лады перепевалась тема «военной столицы» [8].

Впрочем, ретроспективные свидетельства позволяют сделать осторожные предположения насчет некоторых совсем молодых читателей, которые в середине 1830-х годов еще только грезили о Петербурге. Д. В. Григорович вспоминал позднее, что из всех воспитанников Инженерного училища «кончина Пушкина в 1837 году была чувствительна ⟨...⟩ одному Достоевскому, *успевшему еще в пансионе* [Л. И.] *Чермака (в Москве) прочесть его творения.* ⟨...⟩ Мне потом не раз случалось встречаться с лицами, вышедшими из пансиона Чермака, где получил образование Достоевский; все отличались замечательною литературною подготовкой и начитанностью» (81, 55—56). Братья Достоевские поступили в пансион Чермака осенью 1834 года, когда новый журнал Смирдина, конечно же, входил в первый круг чтения российских гимназистов. В это же самое время в 1-й московской гимназии учился Александр Петрович Милюков — впоследствии будущий приятель Достоевских, критик, журналист и преподаватель.

В одной из своих мемуарных книг (не отличавшейся точностью) он, среди прочего, рассказал, как счастливое стечение обстоятельств позволило ему, подростку из небогатой мещанской семьи, попасть на литературные вечера Ф. Ф. Кокошкина, драматурга и переводчика, еще недавно управлявшего московскими театрами.

«Литературные новости делались нам известными задолго, иногда за несколько лет до появления в печати. Авторы либо сами читали их на литературных вечерах Кокошкина, либо присылали ему списки. Так, например, отрывки из «Медного всадника» я узнал еще до кончины Пушкина, между тем как поэма напечатана была после его смерти. Мне удалось даже списать одно место, и в урок, назначенный в гимназии для чтения стихов, я продекламировал его в классе. Василий Иванович был очень доволен и просил дать ему копию» (158, 224).

Пушкин встречался с Кокошкиным только в конце 1810-х годов, в дальнейшем они не поддерживали отношений, и, разумеется, рассказ о списке «Медного всадника», присланном Кокошкину,— сам по себе недостоверен. Еще позже Милюков опубликовал воспоминания о Кокошкине, где акценты расставлены совершен-

но иначе: «... бывали иногда у Кокошкина литературные вечера, но они не особенно интересовали меня, потому что читали большею частию *давно уже известное и напечатанное*. Кажется, главною задачей при этом было 〈...〉 искусство чтеца. 〈...〉 Кокошкин 〈...〉 не питал особого расположения к Пушкину...» (159, 22, 24) [9]. Но упоминание именно об «отрывках» из поэмы наводит на мысль о том, что в основе этой легенды лежит реальное событие. Не исключено, что, прочитав в журнале «Петербург», гимназист переписал текст, с которым и явился на урок к В. И. Оболенскому, преподававшему словесность в 1-й московской гимназии (в декабре 1834 года он был утвержден адъюнктом Московского университета).

Но повторим, что все это — только догадки.

Появление «Петербурга» имело единственное важное следствие: в свете начались толки о лежавшей под спудом пушкинской поэме.

2 декабря 1834 года, в доме Елизаветы Михайловны Хитрово, Тургенев встретился с маркизом Дуро, сыном герцога Веллингтона. «Маркиз Дуро допрашивал, почему государь не пропустил стихов Пушкина... „Tes “pourquoi”, marquis, ne finiraient jamais...”» * (196, 171).

Накануне вышла декабрьская книжка «Библиотеки» с пушкинским «отрывком», и, конечно, речь могла зайти о сакраментальных стихах (*И перед младшею столицей...*), отсутствие которых было подчеркнуто четырьмя рядами точек. Эти строки через неделю, 9 декабря, Пушкин специально выписал для Александра Ивановича (196, 171).

Но не менее вероятно предположение М. И. Гиллельсона о том, что 2 декабря обсуждалась судьба всей «петербургской повести» (196, 433). И отговорка Тургенева вполне соответствовала неопределенному статусу пушкинской поэмы — не запрещенной, но и не разрешенной. Автор не оставлял надежд когда-либо увидеть

* Твоим «почему», маркиз, не будет конца (*фр.*).— Перефразированная цитата из Вольтера («Твоим «почему», сказал бог, не будет конца»).

в печати ее полный текст [10], однако публикация «Петербурга» отнюдь не прибавила ему желания приниматься за малоприятную работу. Еще полтора года, говоря стихами «петербургской повести» XX века,

... лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.

В самом конце декабря 1834 года увидела свет «История Пугачева» (переименованная Николаем I в «Историю Пугачевского бунта»). В эти же дни Пушкина видели у Плетнева, где он беседовал с многознающим Арсеньевым «о лицах и событиях времен Петра Великого» (80, Прим., 8). «Про поэзию, стихи он редко говорит, его любимый разговор — времена Петра, Елизаветы, Екатерины, и он в свой век собрал много документов и рассказов, касающихся до сих времен» (46, 8).

«...Скопляю матерьялы — привожу в порядок — и вдруг вылью медный памятник, которого не льзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок» (XV, 154).

В середине 1835 года в Москве начал выходить журнал «Живописное обозрение». На обложке стояло имя книгопродавца А. И. Семена, но ни для кого не составляло секрет, что душою этого издания являлся опальный литератор Николай Полевой. (Годом ранее Уваров, который видел в Полевом «проводника революции», добился запрещения его журнала «Московский телеграф».) В конце 1835 года Полевой выступил в «Живописном обозрении» со статьей «Памятник Петра Великого».

«Беден был памятник, воздвигнутый Петру Вольтером, гением своего века, но историком жалким *. ⟨...⟩ Этот неудачный опыт вознаградил другой, которым, к сожалению, мы также обязаны искусству чужеземца. Впрочем, идея его и выбор места принадлежали Екатерине: она положила привезть из диких окрестностей Петербурга огромный камень, и на этом исполине ископаемого царства поставить статую Петра Великого. ⟨...⟩ Фальконет, воспитанник жалкой школы Искусства

* Имеется в виду «История Петра Великого», написанная Вольтером.

XVIII века, времени совершенного упадка всего изящного, не понял величия мысли Екатерины. Можно ли поверить? Екатерина хотела воздвигнуть статую конную, и чем бы вы думали более всего занялся Фальконет? Отделкою коня! ⟨...⟩

Он представил Петра быстро въезжающим на коне на гору. Петр, по тогдашнему обычаю всех художников, изображен в какой-то греческо-римской хламиде, босой, с лавровым венком на голове; под ногой коня видна длинная, умирающая змея. Что она значит? Не знаем. Вся фигура носит отпечаток искусной отделки, но и — только. Памятник не выражает ни Петра, ни России, а с удивительным подножием статуи Фальконет поступил как истинный варвар. ⟨...⟩ Не постигая поэзии бросить этого великана, как он есть, под стопы Великого, Фальконет обтесал, обрубил камень до того, что принуждены были приделывать снова верхнюю часть его.

⟨...⟩ Мы не можем быть довольны памятником Фальконета как произведением изящных искусств, ни историею Голикова как трудом настоящего историка. ⟨...⟩ Нашему или грядущему веку достоит честь воздвигнуть Петру памятник от русской души, русским умом, в истинных понятиях об искусстве, и подарить Отечество такою историею Петра, которая вполне показала бы весь необъемный гений его, все величие его подвигов» (91, л. 14, 105—106).

Полевой давно строил масштабные замыслы. В 1829—1933 годах выходила его «История русского народа», но это издание прекратилось на шестом томе (посвященном эпохе Ивана Грозного). Теперь же он мечтал написать «Историю Петра», и статья 1835 года имела дальний прицел.

В печатных описаниях памятника Петру допускалось единственное замечание в адрес скульптора — он «отбил необходимую часть подножия», которую «после должно было приставить». Полевой пошел гораздо дальше. Его отзыв о творении Фальконе был вызывающе резок, но он лишь подчеркивал готовность автора следовать новейшим веяниям. Как вскоре выяснилось, Полевой избрал верный способ добиться рас-

положения Николая I. И сама эта тирада не представляла бы особенного интереса, если бы не то обстоятельство, что неприязнь Полевого к памятнику на Петровской площади некогда имела отнюдь не верноподданнический характер.

«Московский телеграф», почти десять лет издававшийся Николаем и Ксенофонтом Полевыми, впервые объявлял о притязаниях нарождавшегося третьего сословия. «Просвещенные разночинцы» не только оспаривали культурную монополию современных «литературных аристократов», но и ревизовали художественное наследие прошлого. Этот демократический скепсис импонировал молодому Герцену. На рубеже 1832—1833 годов студент Московского университета близко сошелся с братьями Полевыми, и в его юношеской статье «Двадцать осьмое января» (28 января 1833 года) есть пассаж, вполне соответствующий «телеграфским» мнениям. «Не поражало ли каждого из нас равнодушие России к Петру? Правда, ему есть памятник, величественный, среди его города, но надпись на нем Petro primo Catharina secunda. ...Есть и другой памятник: под ним написано: «Прадеду правнук» *: это дело семейное. Но где же тут Россия? Где? Есть ли день, в который бы она собиралась в память Великого, есть ли тот поэт, которого бы он вдохновил, есть ли, наконец, творение, в котором бы достойным образом описаны были деяния Великого».

При желании в последней фразе можно усмотреть и отзвук некоей конкретной беседы, которую Полевой в ту пору мог вести с Герценом. Но в конце 1835 года они вряд ли бы сговорились друг с другом: Герцен, уже полтора года отбывавший ссылку в Вятке, убеждений не сменил, чего нельзя было сказать о Полевом, начавшем отчаянную игру по новым для себя правилам. Второй острый момент в его статье «Памятник Петра Великого» — это полемика с «новейшими порицателями» Петра (чьи имена не названы). «Не понимая, что в общности всей жизни и всех свойств Петра Ве-

* Имеется в виду памятник, установленный перед Михайловским дворцом.

ликого познается его гений, хотят рассматривать его отдельно, как законодателя, как воина, как человека, переносят к суждению в нем современные идеи...» (91, л. 14, 107). По убедительному предположению В. Э. Вацуро (7, 450), здесь содержится намек на исторические занятия Пушкина, у которого Полевой соревновал звание историографа Петра Великого.

В январе 1836 года Полевой предпринял решительный шаг. Бенкендорфу была подана записка о задуманной им «Истории Петра Великого». «Петр Сын Судеб» — так сформулировал Полевой «тему» своего будущего сочинения, к которому он приступил с «тайной мыслью». «История последних десяти лет открыла нам тайну праправнука Петрова, того, кто вступил на престол России ровно через сто лет (1725—1825-е годы). Мы знаем, кто ожил в нем». 19 января Бенкендорф представил этот документ Николаю I, сопроводив его благожелательным отзывом.

Высочайшая резолюция гласила: «Историю Петра Великого пишет уже Пушкин, которому открыт архив Иностранной Коллегии; двоим и в одно время поручать подобное дело было бы неуместно» (136, 102).

Не будучи поклонником Пушкина-поэта, Николай I ценил Пушкина-историка. «История Пугачева» предоставляла важный материал для правительственных прений по крестьянскому вопросу, Николай I, который время от времени склонялся к отмене крепостного права, именно в 1834 году приблизил к себе графа Павла Дмитриевича Киселева: бывший начальник штаба 2-й Южной армии, «самый замечательный из наших государственных деятелей» (так аттестован он в дневниковой записи Пушкина от 3 июня 1834 года), решительно высказывался за освобождение крестьян и наделение их землей. Киселева называли в Петербурге «Пугачевым».

В глазах Николая I историк Пугачева подтвердил свое право быть историком Петра.

Полевой достойно вытерпел обиду и даже публично признал приоритет Пушкина. В «Живописном обозрении» он завел раздел «Русская литературная летопись», в котором летом 1836 года появилась справка: «Пуш-

кин Александр Сергеевич, родился в Петербурге 26 мая 1799. Первый из современных поэтов русских, превосходный прозаик и единственный после Державина поэт лирический. Ныне находится в Петербурге ⟨...⟩. Теперь занимается Историей Петра Великого, для которой приготовил уже много материалов, и издает журнал «Современник» (91, л. 47, 374—375).

В это же время Бенкендорф, вообще благоволивший к Полевому *, оказал ему важную услугу. Находясь в Москве, он прочел статью «Памятник Петра Великого» и обратил на нее внимание государя, вместе с которым прибыл в старую столицу. Николаю I «чрезвычайно» понравилась статья, и он поручил шефу жандармов изъявить монаршее «благоволение за нее автору».

Дело происходило в августе 1836 года. Памятник Петру по-прежнему раздражал Николая I.

В июле—августе 1836 года Пушкин принялся исправлять «Медный всадник».

14-м августа датирован счет, поданный переписчиком: он изготовил беловые копии трех статей Пушкина («Письмо к издателю», «Об Истории Пугачевского бунта», «Вольтер»), «бумаг» неустановленного содержания и «Медного всадника». На писарскую копию Пушкин перенес все пометы Николая I; здесь же он производил правку.

Самый загадочный эпизод прижизненной истории «Медного всадника». Почему Пушкин, поначалу отказавшийся исправлять свой текст, именно в этот момент решился на переделку? Почему он не довел дело до конца? Где и как мыслилась публикация «петербургской повести»?

29 августа 1836 года Николай Алексеевич Муханов, навестивший Пушкина, одним из первых прочел его новое стихотворение. Ему показалось, что поэт в нем «жалуется на неблагодарную публику и напоминает

* Позже, по ходатайству Бенкендорфа, Полевой получил разрешение писать «Историю Петра Великого», которая была издана в 1843 году.

свои заслуги перед ней». Эта характеристика, относящаяся к стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», в значительной мере навеяна впечатлением от самого автора, которого Муханов нашел «ужасно упадшим духом», «вздыхающим по потерянной фавории публики» (198, 96).

В ту пору Пушкин действительно был встревожен своей пошатнувшейся писательской репутацией. Читающим обществом владело мнение о том, что в русской литературе уже миновал пушкинский период. Тезис Белинского, заявленный в «Литературных мечтаниях», оспаривался разве что в «Северной пчеле» (1835, № 29): «Пусть уверяют, что пушкинский период кончился, что теперь настает новая эпоха. Это, может быть, справедливо в отношении к столицам; но в Саратовской губернии царствует и продолжается еще пушкинский период» [11].

Замечательно, что под «пушкинским периодом» все подразумевали именно эпоху в развитии стиха. Пушкин-прозаик в эти годы был на виду: «фаворию публики», утраченную в начале 1835 года («В публике очень бранят моего Пугачева, а что хуже не покупают...» — XII, 337), он снова завоевал в конце 1836 года, когда появилась «Капитанская дочка». Но даже близкие друзья не ощущали да и не могли ощущать творческую энергию Пушкина-поэта, хотя, конечно, предпочитали об этом помалкивать или высказываться односложно — как, например, Александр Иванович Тургенев (в письме брату от 10 декабря 1834 года): «Пушкин — поэт, но более пишет в прозе» (295, л. 150).

Существование Пушкина-поэта с каждым годом требовало веских доказательств.

Возможно, поэтому Пушкин наконец решился привести «Медный всадник» в удобопечатаемый вид. Пусть и ценой существенных потерь, неизбежных при исправлении поэмы.

Н. В. Измайлов, наиболее авторитетный исследователь творческой истории «Медного всадника», объясняет возвращение к рукописи тем обстоятельством, что материалы, публиковавшиеся в пушкинском «Современнике», «проходили не царскую, а общую цензуру. И как

бы стеснительна ни была эта цензура, руководимая личным врагом поэта, министром народного просвещения С. С. Уваровым, он надеялся, что при условии некоторой переработки наиболее «опасных» мест, отмеченных в 1833 году Николаем I, поэма будет разрешена» (4, 222). Можно еще прибавить, что в августе 1836 года Пушкин составлял третий том «Современника», в котором появились все те статьи, которые были набело переписаны вместе с «Медным всадником».

Такая точка зрения предполагает, однако, что автор «Медного всадника» заведомо предпочитал иметь дело с общей цензурой. Мы же старались показать, что в 1833 году Пушкин выбрал другой путь. И эта тактика впоследствии не переменилась: в противном случае Пушкин еще в 1834—1835 годах предложил бы исправленную поэму в смирдинский журнал, где его произведения рассматривались на общих основаниях. Как раз в 1836 году момент был самый неблагоприятный — взаимоотношения с Уваровым и подопечными ему цензорами обострились до предела.

В конце февраля 1835 года Пушкин записал: «Уваров большой подлец. Он кричит о моей книге как о возмутительном сочинении. Его клеврет Дундуков (дурак и бардаш) преследует меня своим цензурным комитетом. Он не соглашается, чтоб я печатал свои сочинения с одного согласия государя. Царь любит, да псарь не любит» (XII, 337).

Об «Истории Пугачева», вышедшей по личному разрешению государя, Уваров мог только «кричать», но из «Анджело», подлежащего общей цензуре, Уваров самолично исключил восемь стихов. Когда в конце 1835 года появился памфлет «На выздоровление Лукулла», направленный против Уварова, молва сочла, что Пушкин отомстил министру именно за цензурный произвол.

Цензором же «Современника» Дондуков-Корсаков (председатель Петербургского цензурного комитета) назначил А. Л. Крылова, «самого трусливого», а следовательно, и «самого строгого» из этой «братии» (168, 180); летом 1836 года между ним и Пушкиным происходят постоянные столкновения из-за материалов третьего тома (55, 216—271).

В такой ситуации поэт не мог надеяться на благополучное прохождение «Медного всадника» — даже исправленного по замечаниям государя — в цензурных инстанциях. К тому же Пушкин, вероятно, знал о дурной славе, которую приобрело его неопубликованное произведение. 17 января 1836 года Никитенко — не со слов ли министра? — записал в дневник, что поэма «Всадник» уже «не пропущена» самим государем (168, 179).

Мы вправе предположить, что автор «петербургской повести» снова рассчитывал на «высочайшую цензуру». И если бы Николай I завизировал переделанный текст, Пушкин, скорее всего, выпустил бы поэму отдельным изданием — «под личную ответственность» (как «Бориса Годунова»).

Летом 1836 года, пытаясь приготовить поэму к печати, Пушкин начал также вносить в текст правку творческого характера, что было совершенно естественно, ибо с момента написания поэмы прошло уже два с половиной года. (И как знать, не явилась ли потребность в этой работе дополнительным стимулом для того, чтобы отдать рукопись в переписку?)

Еще до того, как автограф был отдан переписчику, автор переменил последние строки Вступления.

Была ужасная пора... Об ней начну повествованье И будь оно, друзья, для вас Вечерний страшный лишь рассказ А не зловещее преданье	Была ужасная пора, Об ней свежо воспоминанье... Об ней, друзья мои, для вас Начну свое повествованье. Печален будет мой рассказ.

Эта правка как будто предвещала новую редакцию всей поэмы, но сохранившиеся смысловые или стилистические изменения, внесенные в текст на этом этапе [12], не позволяют выдвинуть сколько-нибудь убедительную гипотезу. Переработка «Медного всадника» оборвалась на ранней стадии. В свою рабочую копию Пушкин даже не перенес новую редакцию стихов 145—158 (*Жениться? Ну... зачем же нет ∽ И воспитание ребят...)*, которая была записана на отдельном листке.

Этот автограф был обнаружен С. М. Бонди лишь в 1947 году (48) [13].

Автоцензурная правка также осталась незаконченной. Переделывая четыре строки из Вступления, Пушкин ограничился исправлением лишь одного — и самого «невинного» — стиха (*Померкла старая Москва* — Главой склонилася Москва).

Не достигла цели и другая замена:

О мощный властелин судьбы!	О, мощный баловень судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,	Не так ли ты скакал над бездной
На высоте, уздой железной	И, осадив уздой железной,
Россию поднял на дыбы?	Россию поднял на дыбы?

Последний стих, вызвавший неодобрение Николая I, по-прежнему бросался в глаза.

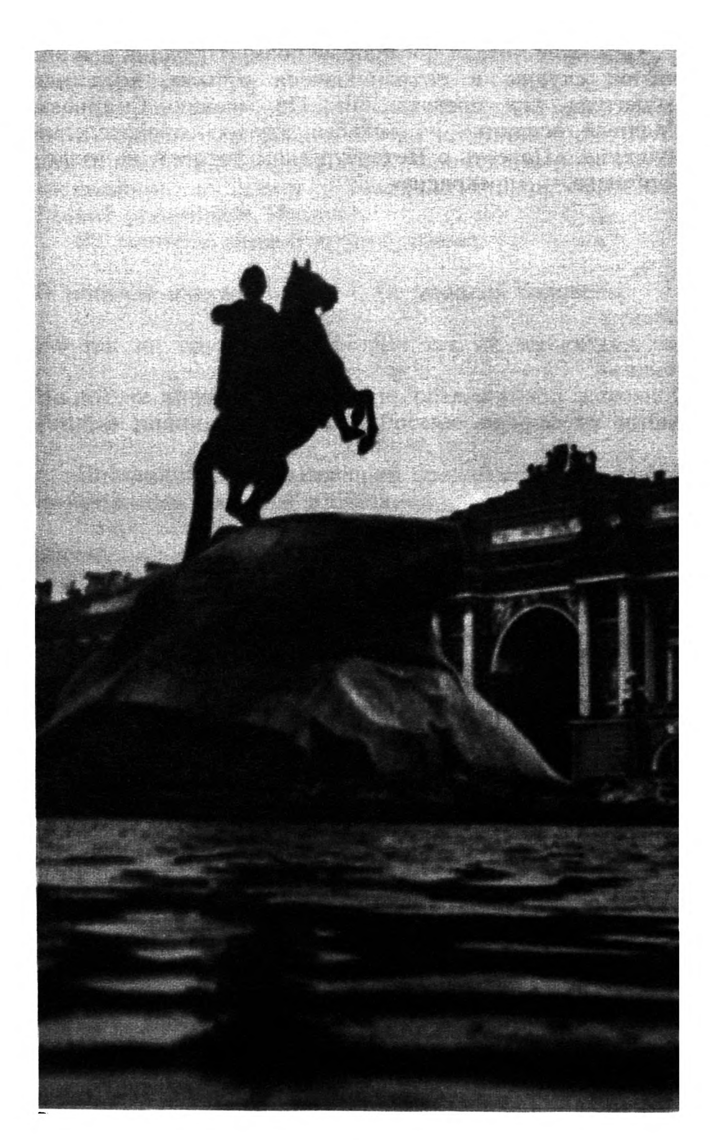
Неприемлемым был и новый вариант ключевой сцены:

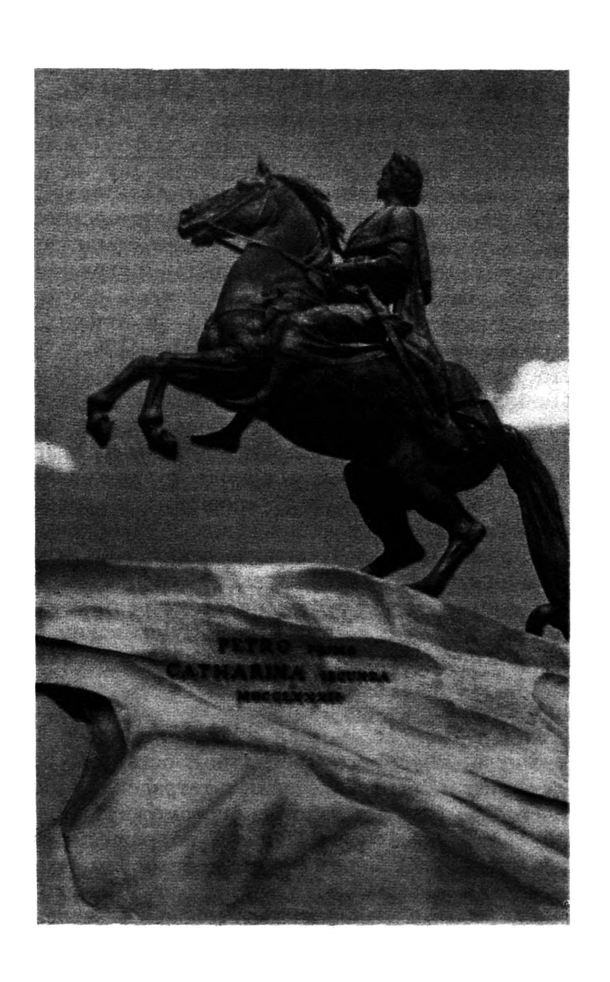
И дрогнул он — и мрачен стал
П⟨е⟩ред недвижным Великаном
И перст с угрозою подняв
Шепнул, волнуем мыслью черной
«Добро, строитель чудотворный!
Ужо тебе!»...

Существует предположение, что летом 1836 года, еще раз убедившись в том, что цензурная переделка «обесценивает» его «любимое творение», Пушкин вновь отказался от идеи напечатать «петербургскую повесть» (4, 227).

Не исключено, что дело обстояло иначе. Не сумев в один присест разрешить обе задачи — отредактировать (или даже переписать) поэму в соответствии с новым творческим замыслом и одновременно выправить ее, учитывая требования государя,— Пушкин еще раз отложил рукопись в стол. Отложил, может быть, ненадолго.

Немногие читали последнюю поэму Пушкина при его жизни; скудны и сохранившиеся отзывы, хотя вся амплитуда уже представлена. По мнению Смирнова, «Медный всадник» — «слабее других» произведений Пушкина. «Повесть о Петербургском потопе», на взгляд Тургенева,— «прекрасна».





Э. М. Фальконе.
Памятник Петру Первому
на Сенатской площади. 1782 г.

«...КАК С ЗАПЕЧАТАННЫМ ПИСЬМОМ»

Рано утром 7 февраля 1837 года Александр Иванович Тургенев, возвращавшийся из Святогорского монастыря, приехал в Псков. «Мы предали земле земное вчера на рассвете». Короткое письмо Жуковскому и Вяземскому, вечером Тургенев отправился в столицу. «Везу вам сырой земли, сухих ветвей — и только... Нет, и несколько неизвестных вам стихов П.» (179, т. 4, 1).

В то же воскресенье, 7 февраля, Жуковский и генерал-майор Л. В. Дубельт, начальник штаба корпуса жандармов, распечатали кабинет Пушкина: все бумаги, уложенные в два сундука, были перевезены на квартиру Жуковского. Здесь Дубельт — в присутствии хозяина — с 8 по 25 февраля вел «посмертный обыск»[1]. Предполагалось существование неких документов, «могущих повредить памяти Пушкина», впрочем, генерал — по собственному разумению или выполняя инструкцию — серьезно вникал только в переписку; если он и заглядывал в рукописи, то весьма бегло. Пушкинский архив остался у Жуковского, который срочно приступил к разбору.

Сергей Александрович Соболевский, который в это время жил в Париже, взывал к Жуковскому и Плетневу: «После покойного, вероятно, осталась бездна переплетенных и непереплетенных тетрадей, записок и записочек. Все это следовало бы пересмотреть тщательно; найдется многое, чего Пушкин по разным какимнибудь собственным видам, уничтоженным его смертью, не напечатал. ⟨...⟩ Найдется многое, не имевшее продолжения, но уже полное само собою. Я желал бы, чтобы вы, господа, оставили это до моего приезда, до мая. Я знаю многое, чего не знают другие, и мог бы быть полезным в этой переборке!»

Соболевский, по всей вероятности, обладал немаловажной информацией об истории текста «Медного всадника» и планах издания поэмы. Как мы знаем, летом 1833 года, подарив Пушкину запрещенный том Миц-

кевича, он вместе с поэтом — «в самую бурю» — выехал из Петербурга (друзья расстались в Торжке); весной 1834 года, по словам сестры Пушкина, «он, кажется, у Александра совершенно поселился и воцарился» (и несомненно, Соболевский был одним из первых читателей «петербургской повести»); 8 августа 1836 г. он отбыл из России — как раз в то время, когда Пушкин мог рассказать ему о задуманном издании «Медного всадника»... Но, к сожалению, этот «след» для нас потерян, ибо Соболевский за всю свою долгую жизнь ни разу не обмолвился о пушкинской поэме.

А в начале 1837 года друзья Пушкина не имели возможности дожидаться его разъяснений: их торопили обстоятельства. 4 февраля Николай I разрешил издавать «Современник» в пользу семьи поэта (подписку на 1837 год Пушкин объявил самочинно), и уже 13 февраля — в день, когда Соболевский только отправлял свое парижское послание,— на квартире В. Ф. Одоевского состоялось первое «совещание» новых издателей журнала (217, 569).

Их оказалось пятеро: Жуковский, Вяземский, Одоевский, Плетнев, а также Андрей Александрович Краевский, который при жизни Пушкина ведал технической стороной журнала. В литературной среде это производство «капрала» в «генералы» отнесли за счет услужливости и расторопности Краевского, но возможно, что таким манером были вознаграждены его труды в истекшем году, за которые он ничего не получил от Пушкина.

Главной фигурой здесь был Жуковский [2].

Наследство досталось убыточное: если тираж первого тома составлял 2400 экземпляров, то четвертый был отпечатан всего в 900 экземплярах. «Современник» не смог отвоевать аудиторию у «Библиотеки для чтения», которая в лучшие времена располагала 7000 подписчиков. На взгляд И. И. Дмитриева, «Современнику» не хватало «журнальных свойств и разнообразия», более живого «участия в движении нашей и всеобщей литературы» (83, 326). Поднаторевший в издательских делах Погодин тактично упрекал Краевского в важных

недосмотрах: «Журнал ваш хорош, кроме нелепого формата, из-за которого многие не подписываются, ибо, говорят, после переплетать нельзя. Критики и библиографии мало, и не достает живости» (286, л. 17).

Летом 1836 года Погодин внушал Краевскому (это письмо, начатое в июне, было послано в сентябре): «Скажите Александру Сергеевичу, что он дурно делает, не уступая ничего книгопродавцам. Хотя они мошенники, но уступить им должно по 20 процентов для своей же пользы, если на деньги, и по 15 в комиссию» (286, л. 13 об.).

В ответном письме (от 8 октября 1836 года) Краевский откровенно жаловался на издателя: «Говорил я Пушкину о присылке в Москву «Соврем⟨еннника⟩» на комиссию. Он отвечал ни то ни се. Беззаботность его может взбесить и агнца!» (140, т. 16/18, 717).

В марте же 1837 года Краевский и его добровольные помощники атакуют Погодина с просьбой уладить дела с московскими комиссионерами «Современника» («самым неисправным» из них считался книгопродавец Н. С. Селивановский). Поскольку в бумагах Пушкина не нашлось нужных документов, требовались хитрость и настойчивость: «теперь деньги за «Современник» вещь святая — они сиротские, и за каждую копейку надо будет отдать отчет совести...» Одновременно Краевский апеллировал к литературной совести москвичей: «... да пришлите и свою лепту в «Современник», подбейте на то Шевырева, Павлова, Языкова, Боратынского; стыдно вам и им будет, если ничего не пришлете в журнал, посвященный памяти Пушкина. Статей чужих у него осталось много, но, разумеется, пойдет в дело самая меньшая часть...» (140, т. 16/18, 722) [3].

Жуковский предполагал, что редакция всех томов «Современника», выходящих в 1837 году, будет коллективной. За каждым томом закреплялся выпускающий, в чьи функции входили «сношения с цензурою, с типографиею, с корректорами и с комиссионером» (94, 22). Первый том — пятый по общему счету — достался Плетневу, три последующих — Краевскому, Одоевскому и Вяземскому. (Сам Жуковский начинал готовить собрание сочинений Пушкина и к тому же

должен был сопровождать наследника в летнем путешествии по России.)

В конце февраля Вяземский просил «уступить» ему пятый том (106, 76—77), впрочем, в техническую работу по этому тому были втянуты все редакторы.

Сохранился предварительный план пятого тома, набросанный Жуковским (140, т. 58, 151; 277, л. 1). Он подвергся некоторой правке (о которой еще будет речь), но поначалу две первые позиции выглядели следующим образом:

«1. О последних минутах Пушк⟨ина⟩.

2. Медный всадник. Отрывок».

Осторожность издателей вполне объяснима: Николай I, выказавший щедрость по отношению к семье покойного, велел тщательно цензуровать его посмертные публикации. И Жуковский, уже убедившийся в том, что переделка «Медного всадника» не закончена, прежде всего наметил публикацию некоего связного фрагмента, который в свое время не вызвал замечаний Николая и не должен был смутить петербургских цензоров. Поскольку Вступление к поэме уже публиковалось в «Библиотеке для чтения», отрывок надо было выбирать из Первой или Второй частей.

В дальнейшем состав и композиция тома претерпели значительные изменения. Так, фигурировавшие в предварительном плане «Египетские ночи» перешли в восьмой том, стихотворения Тютчева — в шестой. Добавилась, среди прочего, «Осень» Баратынского (дописанная в тот момент, когда Москвы достигла весть о смерти Пушкина).

«Медный всадник» был опубликован в пятом томе «Современника» полностью.

Мы поневоле вступаем в область гипотез, поскольку такой поворот событий никак не отражен в сохранившихся источниках. Не документирована и цензурная история «Медного всадника».

Займемся хронологическими выкладками.

В первоначальных наметках Жуковского, где «петербургская повесть» представлена еще «отрывком»,

последнюю позицию занимают «стихи Карамзина». В пятом томе «Современника» — под псевдонимом А. Лаголов — дебютировал в печати Александр Николаевич Карамзин (сын историографа), и надо полагать, что, составляя план, Жуковский уже имел пред глазами его стихотворение «Чистый понедельник». Оно было написано не ранее 1 марта 1837 года (198, 192—193) и, вероятно, сразу было доставлено Жуковскому, ближайшему другу семьи Карамзиных.

4 марта издатели «Современника» сошлись у Жуковского. Присутствовавший здесь Тургенев записал: «Рассматривали стихи и прозу, найденные в бумагах Пушкина и назначаемые в «Современник». Отличного мало. Лучше — самого Пушкина». (253, 300). Если принять в расчет дату написания «Чистого понедельника», то начальный набросок Жуковского хронологически соответствует именно деловой встрече 4 марта.

Через восемь дней, 12 марта 1837 года, Жуковский сообщал И. И. Дмитриеву: «О самом Пушкине я не говорю вам ничего: вы, вероятно, читали мое подробное письмо к С⟨ергею⟩ Львовичу о последних его минутах. В этом письме заключается все, как было. ⟨...⟩ Разбор бумаг Пушкина мною окончен. Найдены две полные прекрасные пьесы в стихах: «Медный всадник» и «Каменный гость» (Д. Жуан). Они будут напечатаны в «Современнике» ⟨...⟩» (94, 438).

Новостей много, но сказано чересчур общо. К середине марта Жуковский закончил лишь предварительный разбор пушкинского архива (вся работа растянулась на годы), а «Каменный гость» готовился отнюдь не в ближайший том «Современника» (в конце года эту «маленькую трагедию» откупил Смирдин, и в 1839 году она увидела свет в его альманахе «Сто русских литераторов»). Но важно другое: 12 марта Жуковский объявляет о публикации *полного* текста «Медного всадника».

Накануне Погодин отправил Вяземскому запрос о состоянии пушкинского архива «...цела ли «Русалка», «Островский», «Ганнибал», «Пророк», 8 песнь «Онегина»? Что «Петр»? (248, 403). Любопытно, что «Медный всадник», который был прочтен Погодину в начале

ноября 1833 года, здесь вообще не упомянут. 21 марта 1837 года М. А. Коркунов, ведавший перепиской Вяземского (тот страдал болезнью глаз), уведомлял Погодина о главных находках. Под первым номером значилось: «„Медный всадник“, который уже напечатан...» (248, 404). Коркунов хотел сказать, что набрана корректура поэмы, но Погодин, не осведомленный о видах издателей на «петербургскую повесть», его не понял. 29 марта он переспрашивал Коркунова: «А «Медный всадник» вы хотите издать отдельно?» (248, 405). Более точными сведениями обладал, как мы знаем, И. И. Дмитриев, который поспешил поделиться с журналистом и историком П. П. Свиньиным (письмо от 23 марта): «Добрый Жуковский пишет ко мне, что, при разборе им бумаг Пушкина, найдены им, уже в отделке, две прекрасные пьесы в стихах: «Медный конь» и «Каменный гость» (Дон-Жуан), которые и будут напечатаны в «Современнике» ⟨...⟩» (83, 328). Дмитриев нетвердо запомнил заголовок новой пушкинской вещи: не возбуждавший, разумеется, ассоциаций с монументом Петру Великому, он походил на название комической оперы Обера и Скриба «Бронзовый конь», последней и шумной премьеры сезона.

Что же получается? 4 марта издатели еще обсуждают вопрос о публикации отрывка из «Медного всадника», а к 21 марта — спустя всего две с половиной недели — набранные листы «петербургской повести» были доставлены Вяземскому. Не исключен, конечно, вариант, при котором уже 4 марта издатели решили публиковать полный текст поэмы и Жуковский немедленно скорректировал свой предварительный план. (В результате этой правки новая запись, относящаяся к «петербургской повести», сначала имела такой вид: «Отр⟨ывок⟩. Мед⟨ный⟩». Затем эти сокращения были перечеркнуты и заменены полным названием — «Медный всадник».— 277, л. 1). Но, как бы то ни было, крайние даты остаются прежними: 4—21 марта.

В эти сроки рукопись должна была пройти цензуру и поступить в типографию. Если даже вообразить, что судьба «Медного всадника» счастливо отличалась от судьбы прочих ключевых материалов тома, которые

рассматривались крайне медленно (и в разных инстанциях), то все равно нам придется сделать вывод о неслыханной оперативности, не имевшей прецедентов в цензурной практике. (Не забудем и о «промежуточной» дате 12 марта: сомнительно, чтобы Жуковский сообщал Дмитриеву о публикации всей поэмы, не будучи окончательно в этом уверен).

Объяснение, на наш взгляд, может быть только одно: Жуковский, доверщивший за автора переделку поэмы, подал ее Николаю I — через голову цензурного комитета.

Известно, что некоторые пушкинские материалы, предназначенные для публикации в пятом томе «Современника», просматривались лично Николаем I. По поводу стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны...», увидевшего свет под названием «Молитва», Жуковский сообщал Одоевскому (в недатированной записке): «Государь желает, чтобы эта молитва была там факсимилирована как есть и с рисунком. Это хорошо будет в 1-й книге «Современника», но не потерять этого листка; он должен быть отдан императрице» (254, 280).

Для того, чтобы ходатайствовать о вторичном «высочайшем» чтении, требовались серьезные основания. Жуковский, по всей вероятности, напомнил Николаю I о том, что в декабре 1833 года он уже читал пушкинскую рукопись и оставил на ней пометы. По логике вещей в таком случае только император имел право принимать решение. Жуковский к этому мог прибавить, что сам он исполняет посмертную волю автора, который уже готовился представить государю исправленный текст.

Н. В. Измайлов, специально не изучавший цензурную историю 1837 года, весьма проницательно заметил, что «для подготовки поэмы ⟨...⟩ у редактора Жуковского было крайне ограниченное время — быть может, всего несколько дней» (4, 230).

Для работы над текстом поэмы Жуковский воспользовался копией 1836 года.

В строках из Вступления, посвященных сравнению Москвы и Петербурга, Пушкин лишь поправил второй

стих, не меняя их сути. Жуковский, не успевший, возможно, вдуматься в смысл «высочайших» претензий, этим удовольствовался.

И перед младшею столицей
Главой склонилася Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова.

Пушкин поменял «кумира» на «седока»:

Кумир на бронзовом коне — Седок на бронзовом коне
. . . .

Жуковскому это автоцензурное исправление не понравилось; появился новый вариант:

Гигант на бронзовом коне
. . . .
Гигант с простертою рукою

Дальше Жуковский переделал еще четыре стиха:

Кто неподвижно возвышался	Кто неподвижно вызвышался.
Во мраке медною главой,	Во мраке с медной головой
Того, чьей волей роковой	И с распростертою рукой
Над морем город основался	Как будто градом любовался.

Следом шли стихи, которые требовали значительной правки. Здесь Жуковский ничего не изменял; его карандаш перечеркнул десять строк, которые современники Пушкина так и не увидели в печати.

Ужасен Он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О, мощный баловень судьбы!
Не так ли ты скакал над бездной

И осадив рукой железной
Россию поднял на дыбы?

Наконец, была урезана кульминационная сцена:

Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный!—
Шепнул он, злобно задрожав,—
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился...

Глаза подернулись туманом,
По членам холод пробежал,
И дрогнул он — и мрачен стал
Пред дивным русским Великаном.
И перст свой на него подняв,
Задумался. Но вдруг стремглав
Бежать пустился...

Николая I покоробила и сама сцена погони Медного всадника за безумцем, однако Жуковский ее сохранил. Может быть, он рассчитал, что «тяжело-звонкое скаканье» будет не столь оглушительно резонировать в смягченном контексте; может быть, причина была совсем иная.

Жуковского часто упрекали в стилистической небрежности. П. Е. Щеголев, начинавший текстологическое изучение поэмы, возмущался, в частности, строкой «Во мраке с медной головой», которая, по его мнению, вносила «неожиданно пошлый оттенок» (3, 67). Это, конечно, не пустые придирки, и все же они не умаляют заслуги посмертного редактора «петербургской повести». Именно Жуковский всеми «правдами» и «неправдами» добился публикации последней поэмы Пушкина. Не по его вине смысл «Медного всадника» оказался искажен-

ным и затемненным, но только благодаря его стараниям, по крайней мере, два читательских поколения узнали три сотни стихов Пушкина, связанных единым замыслом.

Если верно наше предположение о том, что Жуковский проводил «Медный всадник» через высочайшую цензуру, то Николаю I, очевидно, была предъявлена та самая копия 1836 года, на которой правили текст и автор «петербургской повести», и ее редактор. Замечания государя, как мы знаем, были перенесены на эту копию еще Пушкиным; таким образом, вся «документация» по «Медному всаднику» оказалась налицо.

Судя по всему, Николай I бегло пробежал текст поэмы. Свои пометы 1833 года он помнил уже нетвердо, а правка Жуковского должна была наглядно свидетельствовать о том, что все они были учтены.

Никаких новых исправлений — сверх тех, что принадлежали самому Пушкину и Жуковскому,— первопечатный текст «Медного всадника» не содержит. Николай I снова не обратил внимания на третье примечание к поэме, которое в 1836 году Пушкин усугубил: «Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший Петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений „Oleszkiewicz"».

Проглядел Николай I и то обстоятельство, что перечеркнутые им строки из Вступления Жуковский лишь подправил — но не снял. Тем самым была восстановлена цензурная купюра в журнальной публикации «Петербурга».

Не дожидаясь завершения «допечатного» периода в истории «Медного всадника», Жуковский расширял круг читателей и слушателей поэмы. 3 марта, накануне уже известного нам собрания издателей, А. И. Тургенев отметил в дневнике визит к Карамзиным: «С Жук⟨овским⟩, Вяз⟨емским⟩ и пр. Слушал письмо Жуковск⟨ого⟩ к отцу Пушкина и поэму «Медный рыцарь» Пушкина» (253, 300). О том, что это произведение ему давно известно, Тургенев не счел здесь нужным упомянуть, и тем более любопытно сопоставить его лаконичные записи 1834 и 1837 годов: оба наименования, ко-

торые он прилагает к «Медному всаднику» — «поэма о Петербургском потопе» и «Медный рыцарь»,— как бы указывают на смысловые полюса «петербургской повести».

13 марта Александр Карамзин писал брату Андрею в Париж: «Говорили, что Пушкин умер уже давно для поэзии. Однако же нашлись у него многие поэмы и мелкие стихотворения. Я читал некоторые, прекрасные донельзя. Вообще в его поэзии сделалась большая перемена, прежде главные достоинства его были удивительная легкость, воображение, роскошь выражений et une grâce infinie jointe à beaucoup de sentiment et de chaleur *; в последних же произведениях его поражает особенно могучая зрелость таланта; сила выражений и обилие великих, глубоких мыслей, высказанных с прекрасной, свойственной ему простотою; читая их, поневоле дрожь пробегает и на каждом стихе задумываешься и чуешь гения. В целой поэме не встречается ни одного лишнего, малоговорящего стиха!!!» (198, 192).

Сопоставляя это свидетельство с письмом Жуковского Дмитриеву, отправленным накануне, можно предположить, что под «целой поэмой» Александр Карамзин подразумевал либо «Каменного гостя», либо «Медного всадника».

Судьба «петербургской повести» решилась быстро, но до выхода журнала в свет было еще далеко.

13 марта Жуковский сетовал в письме Сергею Львовичу Пушкину: «Мы занимаемся теперь изданием «Современника»; но нас семь нянек, и оттого все что-то не подвигается вперед».

Через месяц с небольшим, 17 апреля, Жуковский приглашал Одоевского для совместной работы: «Кончим все для «Современника». Вы будете поправлять одно, я другое, так все и будет в шляпе». (216, 106). Однако 24 апреля Коркунов извещает Погодина, что «Современника» напечатано всего «9 листов»: «две статьи Пуш-

* И бесконечное изящество, соединенное с большим чувством и жаром души (*фр.*).

кина: «Медный всадник», стих⟨отворная⟩ повесть, и «об Иоане д'Арк» проз⟨аическая⟩ статья; стихи Жуковского, неизданное сочинение Карамзина, Глава из записок о Ф⟨он⟩ Визине К⟨нязя⟩ П. А. Вяземского...» (140, т. 16/18, 722).

Погодин же продолжал расспрашивать и наставлять: «В бумагах Пушкина что найдено,— писал он Краевскому 27 апреля,— до сих пор мы не знаем обстоятельно. Например — будут ли целы некоторые строфы, ненапечатанные в «Онегине» и друг⟨их⟩ стихотворениях? Сохраните малейшую строку его руки — не одно только поидущее в печать. У него было множество начатых прозаических статей, отметок, известий и проч. Что будет с выписками о Петре? По-моему, их следует напечатать, как они есть, во всеобщее употребление. Что именно Пушкиным отмечено⟨...⟩ как черта, составная часть будущей картины, намеки его,— это же интересно и плодотворно для тех, кои могут принять в себя семя» (286, л. 19).

Адресат был выбран не самый удачный. Краевского, связавшего себя с «Современником», не волновали высокие материи: дело продвигалось вяло, материалы застревали в цензурных инстанциях. Свое письмо С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 года (получившее в печати название «Последние минуты Пушкина») Жуковский показал государю, который распорядился изъять из текста все, что имело отношение к дуэльной истории. В начале апреля Жуковский послал Уварову два экземпляра письма (один с пометами государя, и второй — уже исправленный), приложив «арзамасское завывание», как бы воскрешающее те времена, когда «Светлана» и «Старушка» безмятежно предавались веселой литературной игре.

«Благоволите, батюшка Старушка, устремить на сии гусиным пером исчерканные страницы те части бытия вашего, в коих со времен Адама заключается зрительная способность сынов человеческих. ...Благоволите сунуть сие творение в раскрытую пасть цензуры, сей гладной коровы, пасущейся на тучных пажитях литературы и жующей жвачку с каким-то философским самоотвержением; благоволите предписать сей корове,

чтобы она поскорее изжевала статью мою и поскорее ее выплюнула... Да что же статья Карамзина! Господи помилуй! возвратите ее поскорее, Старушка...» (148, 25—26).

«Статья Карамзина» — это отрывок из его «Записки о древней и новой России», сочиненной в 1811 году и для печати не назначавшейся. У нее было два читателя — Александр I и его сестра, великая княгиня Екатерина Павловна. Эта рукопись, вызвавшая высочайшее неудовольствие, была затем утрачена, и обнаружили ее лишь в 1836 году.

Для пушкинского круга это было важным и радостным событием. 25 февраля 1836 года Вяземский спешил известить о нем Дмитриева, которому Жуковский вскоре послал копию «этого творения, которое к несчастью должно остаться в неизвестности» (94, 437).

Иначе думал Пушкин. Во втором томе «Современника» (в статье «Российская академия») он упомянул о существовании «Записки». Отрывки из нее Пушкин также намеревался опубликовать в своем журнале. Цензурные мытарства «Записки» начались в сентябре 1836 года, и лишь в апреле 1837 года Жуковский с большим трудом отстоял публикацию отрывка, который подвергся значительному сокращению.

В частности, неуместными для печати были сочтены рассуждения о важных просчетах Петра Первого, человека и политика. «Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? Разумею основание новой столицы на северном крае Государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток. ⟨...⟩ мысль утвердить там пребывание наших государей была, есть и будет вредною. Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действие сего намерения? Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. ⟨...⟩ Там обитают государи российские, с величайшим усилием домогаясь, чтобы их царедворцы и стража не умирали голодом и чтобы ежегодная убыль в жителях наполнялась новыми пришельцами, новыми жертвами преждевременной смерти! Человек не одолеет натуры!» (183, 16—17; 113, 30—31).

Этот пассаж возвращает нас к истокам «Медного всадника». Именно Карамзин сохранил для современников знаменитое высказывание Александра I в день наводнения 1824 года, которое перешло в «петербургскую повесть»: «с божией стихией Царям не совладать». Можно лишь догадываться о том, какие мнения Карамзина, изложенные в «Записке», были известны Пушкину в 1833 году, но, как бы то ни было, на фоне приведенного отрывка эта реплика открывает глубокую смысловую перспективу. Монарх, рожденный в год великого наводнения 1777 года (что отмечено в черновике поэмы), выслушивает от своего подданного горькое пророчество — «Человек не одолеет натуры!» — и надолго к нему охладевает; однако в последний год жизни — застигнутый новым «потопом» — он признает правоту вещих слов.

Соседство с этим пассажем из «Записки» Карамзина несомненно увеличило бы резонирующую силу «петербургской повести»; однако здесь — невстреча.

Зато журнальный контекст позволил перемолвиться с Вяземским.

В конце 1836 года Вяземский задумал издать историко-литературный сборник «Старина и новизна» (Пушкин предлагал назвать его «Старина и новина»). О новом предприятии оповещалось в четвертом томе «Современника», но план этот не осуществился, и когда Вяземский просил «уступить» ему пятый том «Современника», то специально подчеркнул: «...у меня же есть материалы, приготовленные для сборника, которые могу перенести в „Современник“» (106, 76).

Из портфеля «Старины и новизны» в пятый том перекочевала «Сильфида» Одоевского, отрывок из «драматической сказки» Н. М. Языкова «Об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» и одна глава (VIII) из книги Вяземского о Фонвизине.

Эта книга была вчерне закончена еще в 1830 году, и тогда же отрывки из нее Вяземский прочитал Пушкину. «Уже при последних издыханиях холеры навестил меня в Остафьеве Пушкин ⟨...⟩. Он слушал меня с живым сочувствием приятеля и критика меткого, строгого и светлого. Вообще более хвалил он, нежели

критиковал. ⟨...⟩ Скромный работник, получил я от мастера-хозяина одобрение, то есть лучшую награду за свой труд».

Как полагают современные исследователи (173, 64), 17 декабря 1830 года Пушкину были прочтены три главы «Фонвизина» — VI, VII, VIII. Весной 1832 года Пушкин, Тургенев, Плетнев и К. С. Сербинович ознакомились с текстом всей книги Вяземского; их пометы недавно были воспроизведены (173, 7—57).

Один из этих читателей отчеркнул характерный для Вяземского афоризм, заключенный в VIII главе (которая посвящена комедиям Фонвизина и, в частности, его «Бригадиру»): «Кажется, в Москве бригадирство погребено было смертью одних и почетною метампсихозою прочих. Петербургские заложники называют Москву старою бригадиршею» (230, 57; 173, 49).

На страницах «Современника» этот словесный выпад «в сторону» внезапно отозвался «незаконным» стихам из Вступления к «Медному всаднику»:

...Как перед новою царицей
Порфироносная вдова.

«Медный всадник» сопровожден в журнале и пушкинским «конвоем».

Вместе с письмом от 11 марта 1837 года Погодин прислал Вяземскому — в пятый том «Современника» — стихотворение Пушкина «Герой». Оно было написано осенью 1830 года в Болдино; дата, выставленная автором,— «29 сентября 1830. Москва» — указывала на день прибытия Николая I в холерную Москву.

Свое авторство Пушкин держал в тайне: «Посылаю вам из своего Памфоса Апокалипсическую песнь,— писал он Погодину из Болдино в начале ноября 1830 года.— Напечатайте, где хотите, хоть в Ведомостях — но прошу Вас и требую именем нашей дружбы — не объявлять никому моего имени» (XIV, 121—122).

«Герой» был анонимно напечатан в первой книжке «Телескопа» за 1831 год; друзья Пушкина — и в частности Вяземский, который обменивался с ним плодами осенних досугов 1830 года,— об этом эпизоде не знали.

В середине марта 1837 года Вяземский просил Одоевского: «Отправьте «Героя» на Съезжую, то есть в цензуру. Отошлите туда и сцены Погодина, которые следует поместить в первой книжке» (106, 77). «Исторические сцены» Погодина «Смерть царя Бориса Федоровича Годунова» были опубликованы в пятом томе журнала; здесь же заново увидел свет и «Герой», сопровожденный редакционным примечанием, которое вводило читателей в курс дела.

«Герой», снабженный библейским эпиграфом «Что есть истина», организован как равноправный диалог между скептиком-Другом и Поэтом-романтиком. Однако для большинства читателей второй голос звучал гораздо внушительнее и почти отождествлялся с авторским.

Погодин оттого и хотел безотлагательно опубликовать «Героя» под именем Пушкина, что видел в нем «самую тонкую и великую похвалу нашему царю. Клеветники увидят, какие чувства питал к нему Пушкин, не хотевший, однако же, продираться со льстецами».

Поэт

... Небесами
Клянусь: кто жизнию своей
Играл пред сумрачным Недугом
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет Небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой!

Уже в августе 1837 года Тургенев писал Вяземскому из Киссингена: «...я узнал (между нами), что великая княгиня Мария Павловна ⟨старшая сестра Николая I⟩ была очень предубеждена против Пушкина и, следовательно, сначала не очень жалела о нем, но, кажется, письмо Жуковского к отцу и мои разговоры о нем, особенно анекдот о стихах после холеры, переменили мнение. ⟨...⟩ Теперь она и сочинения и журнал его выписывает» (140, т. 58, 148).

Финальные реплики «Героя» развивают тот мотив, которого лишен «Медный всадник» и в котором нуждались — быть может, неосознанно — рядовые читатели поэмы.

Поэт
Оставь герою сердце. Что же
Он будет без него? Тиран.
Друг
Утешься...

В «Медном всаднике» нет утешения: «герой» и «тиран» слились в одну фигуру, обладающую медным сердцем.

В ряде авторитетных изданий появление пятого тома отнесено к апрелю или началу мая 1837 (47, 11; 4, 233). Однако он вышел в свет примерно на месяц позже [4].

Еще в середине мая Вяземский просил Одоевского отдать в цензуру, а потом и в типографию стихотворение «Петербург» (106, 79). Точное его название — «Петербург с адмиралтейской башни»; оно было опубликовано за подписью «В. Романовский».

Подпись оказалась перевранной, и автором этого стихотворения был, по-видимому, В. И. Любич-Романович, некогда сотрудничавший в «Литературной газете», но, в общем, посторонний пушкинскому кругу. Какое-то его стихотворение Вяземский в начале декабря 1836 года предлагал Пушкину — очевидно, для четвертого тома «Современника», но тогда публикация не состоялась.

Возможно, готовя пятый том, Вяземский вспомнил о залежавшемся стихотворении, возможно, Любич-Романович — в последний момент — принес новый опус; как бы то ни было, «Петербург» нашел себе место в журнальной книжке между стихами Баратынского и путевыми записками А. И. Тургенева.

Барабанные строфы, заготовленные Любичем-Романовичем («Что если б вдруг теперь ты ожил, Великий Петр! И бросил взгляд, Как твой праправнук блеск умножил...»), включали в себя и перелицовку одического приема из Вступления к поэме.

...Тебя проник Великий Гений,
И обозрев даль и простор
Твоих пучинистых владений,

Остановил внезапно взор...
И рек он: «Здесь да будет город!»
И мощной волею Петра
Вот заходил народ как ворот,
И застучали топора! (*230, 249*)

«Медного всадника» настигло дальнее эхо «Петербурга».

24 мая 1837 года Вяземский сообщал Нащокину: «1-я книжка «Современника» подходит к концу» (140, т. 58, 146).

На исходе первой декады июня 1837 года пятый том, наконец, увидел свет. Объявления об этом появились в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду"» (19 июня, № 25) и в «Прибавлениях к Санкт-Петербургским ведомостям» (23 июня, № 138).

Первый известный нам отзыв о пятом томе послан Вяземскому 11 июня. «Благоволите, князь, простить меня за то, что, не имея положительно никаких местных знакомств, я беру на себя смелость обратиться к вам с просьбой не отказаться вручить кому следует причитающиеся с меня 25 рублей за подписку на 4 тома «Современника». В первом из них есть вещи прекрасные и грустные. Это поистине замогильная книга, как говорил Шатобриан, и я могу добавить с полной искренностью, что то обстоятельство, что я получил ее из ваших рук, придает ей цену в моих глазах».

Федор Иванович Тютчев, не слишком удачливо служивший в русской дипломатической миссии в Мюнхене, прибыл на родину в конце мая — начале июня 1837 года. В Петербурге он не бывал с 1830 года, его «Стихотворения, присланные из Германии» публиковались в третьем и четвертом томах «Современника» (за подписью: Ф. Т.) по инициативе Жуковского и Вяземского. С Пушкиным они никогда не встречались.

Перефразируя заголовок мемуаров Шатобриана («Замогильные записки»), Тютчев дал самое точное определение пятого тома «Современника».

Все пушкинские публикации пятого тома — среди них «Медный всадник», «Сцены из рыцарских времен»,

«Последние три стихотворения» («Была пора: наш праздник молодой...», «Отцы пустынники и жены непорочны...», «Опять на родине! я посетил...») — были обведены незримой траурной каймой, которая определяла их восприятие современниками.

«Петербургская повесть» непосредственно следовала за письмом Жуковского С. Л. Пушкину. «Но что выражалось на его лице, я сказать словами не умею. ⟨...⟩ Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было также и выражение поэтическое! Нет! какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовольствованное знание. Всматриваясь в него, мне все хотелось у него спросить: «Что видишь, друг?» ⟨...⟩ Я уверяю тебя, что никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нем и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти» (230, XIV).

Еще пятый том «Современника» находился в работе, когда Одоевский стал набрасывать рецензию (ее предполагалось анонимно опубликовать в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду», но цензурой она была запрещена). «Наконец нетерпеливое желание бесчисленных почитателей великого поэта, нами оплакиваемого, теперь удовлетворилось. ⟨...⟩ Первая на нынешний год книжка основанного им журнала ⟨...⟩ уже вышла из типографии и поступила в продажу. Там восемь нигде не напечатанных статей в стихах и прозе самого Пушкина *; между ними одна полная поэма «Медный всадник»...»

«Потомство!.. о, оно оценит Пушкина; оно поместит его подле северных бардов времен Екатерины и Александра; потомство с благоговением будет изучать поэта...» (97, 313—314).

Рецензии сбивались на некрологический тон. Исключение составляет, пожалуй, регулярное обозрение, ко-

* В итоге здесь было опубликовано одиннадцать произведений Пушкина.

торое в журнале «Московский наблюдатель» вел С. П. Шевырев. (Он же, как установил Н. И. Мордовченко, являлся и автором некролога Пушкину, который ранее был опубликован в этом журнале.) В очередном «Перечне наблюдателя» Шевырев писал: «В «Современнике» напечатана еще последняя поэма Пушкина «Медный всадник». Она принадлежит к числу лучших произведений его пера, уже достигшего высшей степени зрелости в отношении к художественным формам языка. Главная мысль поэмы, заключенная в его герое, не развита вполне, а эскизована: мы намеком ее отгадываем. Великий мастер в отделке, всегда оконченной до возможной полноты 〈...〉, Пушкин, столько прилежный и рачительный в исполнении, почти всегда довольствовался одним эскизом» (166, 316). Действительно, журнальный «вариант» поэмы давал основание сетовать на ее «эскизный» характер, но странно, что этот упрек высказал Шевырев — он, ближайший друг и сотрудник Погодина, не мог не знать о существовании подлинного текста «Медного всадника», о ключевой сцене, которая была купирована при публикации в «Современнике». Впрочем, у Шевырева еще будет возможность разъяснить свой взгляд на пушкинскую поэму.

Во второй половине июня началась рассылка экземпляров.

17 июня 1837 года Вяземский посылает Дмитриеву «только что вышедший» том: «Тут и скорбь моя, и заботы, и болезнь, все, что тягчило и развлекало меня...». 19 июня А. И. Тургенев отправляет экземпляр в Симбирскую губернию — своему родственнику И. С. Аржевитинову. 20 июня 1837 года Вяземский просит Одоевского: «Велите, любезнейший князь, переплесть поскорее и покрасивее два экземпляра «Современника» для поднесения царю и царице. Вьельгорский их представит. 〈...〉 На обертке второго № и на следующих должно непременно вставить: в пользу семейства его, чего нет в заглавии первой книжки 〈...〉 Отошлите экземпляр «Современника» к Жуковскому...» (106, 80). Прошло уже полтора месяца, как Жуковский находился в путешествии.

На титульном листе пятого тома значилось: *Современник, литературный журнал А. С. Пушкина, изданный по смерти его кн. П. А. Вяземским, В. А. Жуковским, А. А. Краевским, кн. В. Ф. Одоевским и П. А. Плетневым.* Начиная с шестого тома, на титуле появилось уточнение, предложенное Вяземским. Жуковскому громоздкая шапка не нравилась; однажды (видимо, в апреле) он предложил Одоевскому: «Не напечатать ли заглавие: Современник, журнал Александра Пушкина? и простее только: Современник, книжки V, VI, VII, VIII» (216, 107).

Этот вариант, который своей лапидарностью более соответствовал вкусам основателя журнала, не был принят; неизвестно, обсуждался ли он вообще. Не следует забывать, что коллективная редакция неизбежно подразумевает сшибку личных вкусов и амбиций: предложение Жуковского прежде всего ущемляло интересы Краевского, которого все еще воспринимали как парвеню в кругу литературных душеприказчиков Пушкина.

Жуковский, невесело шутивший о «семи няньках», приставленных к «Современнику», невольно предсказал отсутствие должного присмотра. «Что это как напечатан «Современник»,— отчитывал Краевского Погодин.— Стыдно! Опечатка на опечатке. Хоть бы Пушкина пощадили» (286, л. 17). Самой курьезной опечаткой в тексте «Медного всадника» оказалось внезапное появление «Рыбака» — вместо фамилии поэта Рубана (пятое примечание).

О политическом несовершенстве журнала толковали охотно. Сохранившихся читательских отзывов — очень мало. Мы не знаем и, наверное, никогда не узнаем, как отнеслись к «петербургской повести» Петр Яковлевич Чаадаев, Иван Васильевич Киреевский, Николай Иванович Надеждин, Евгений Абрамович Баратынский, Петр Борисович Козловский; не известны мнения ссыльных декабристов (в Петровском заводе получили пятый том «Современника» [5]), да и людей противоположной складки — таких, как автор доноса на Чаадаева, «острый и безнравственный» (применяя пушкинское определение, данное в другой связи) Филипп Филиппович Вигель (который в марте 1838 года сооб-

щал Одоевскому, что продолжает выписывать «Современник», надеясь «еще беседовать с Пушкиным» — 218, 156) или Фаддей Венедиктович Булгарин [6].

В мае 1837 года в Петербург приехали Федор и Михаил Достоевские. За несколько месяцев до того, узнав о смерти Пушкина, они, по воспоминаниям их младшего брата Андрея Михайловича, «чуть с ума не сходили ⟨...⟩ Брат Федор ⟨...⟩ несколько раз повторял, что ежели бы у нас не было семейного траура (после смерти матери), то он бы просил позволения отца носить траур по Пушкину». По дороге из Москвы в Петербург братья сговорились побывать на Черной речке и пробраться в квартиру на Мойке.

Почти сразу по приезде в столицу — это был еще пушкинский Петербург — шестнадцатилетний Федор Достоевский впервые оглядел Фальконетов монумент и прочел поэму «Медный всадник».

Едва ли не самый любопытный читательский отзыв 1837 года принадлежит Андрею Николаевичу Карамзину.

25 июня 1837 года Екатерина Андреевна писала старшему сыну в Париж: «Я хотела переслать тебе «Современник», но князь Петр В⟨яземский⟩ сказал мне, что он отослал его еще в листах госпоже Смирновой, и я полагаю, что она тебе даст его» (198, 220). 15 июля Андрей Карамзин сообщил, что пятый том он получил.

«...И с восхищением прочел «Медного всадника», жаль, что лучшее выпущено» (198, 321).

Андрей Карамзин уехал из России 23 мая 1836 года: в то время о существовании «петербургской повести» знали лишь достаточно близкие друзья Пушкина. В их числе были и Смирновы, но маловероятно, чтобы Андрей Карамзин говорил о купюрах в тексте «Медного всадника» только со слов этой четы. Смирновы, лицезревшие пометы Николая I на рукописи поэмы, как помним, были совершенно согласны с государем, потребовавшим переделки ключевой сцены; Андрей Карамзин держится противоположного мнения.

По всей видимости, Андрею Карамзину случилось прочесть или услышать «петербургскую повесть» еще при жизни автора (например, на вечере у Жуковского);

что же касается его оценки выпущенных строк («Ужо тебе!..»), то она объясняется не только эстетическими соображениями.

Андрей Карамзин отнюдь не разделял почти всеобщего (и высочайше санкционированного) преклонения перед Петром I. В декабре 1836 года он спорил в Париже с великим князем Михаилом Павловичем: «Я рассказал ему историю Чедаева, она привела нас к цензуре, оттуда — к Пушкину и, наконец, к Петру Великому. Вы знаете, что это для них всех * божество, что же касается меня, то я обратного мнения. Он утверждал, что Пушкин недостаточно воздает должное Петру Великому, что его точка зрения ложна, что он рассматривает его скорее как сильного человека, чем как творческого гения; и тут, со свойственной ему легкостью речи, он начал ему панегирик, а когда я приводил в параллель императрицу Екатерину II, он посылал меня подальше» (198, 372).

Это сообщение Андрея Карамзина никогда специально не рассматривалось. Между тем ни одно из пушкинских произведений, опубликованных при его жизни, не дает оснований для того упрека, который высказал великий князь. Напротив, в «Полтаве» Петр изображен именно как «творческий гений»: «Его глаза Сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен. Он весь, как божия гроза».

Впрочем, возможно, что у Михаила Павловича вызвал неудовольствие тот образ милосердного императора, который воспет в «Пире Петра Великого», открывшем первый том «Современника» за 1836 год:

Нет! Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну...

Но скорее всего Михаил Павлович опирался на какие-то устные суждения Пушкина. В дневнике поэта есть запись о разговоре с великим князем 19 декабря 1834 года. «Говоря о старом дворянстве, я сказал:

* Имеется в виду царская фамилия.

„Nous, qui sommes aussi bons gentilshommes que l'empereur et vous etc." * В⟨еликий⟩ кн⟨язь⟩ был очень любезен и откровенен. „Vous êtes bien de votre famille,— сказал я ему: tous les Romanof sont révolutionnaires et niveleurs" **.— Спасибо: так ты меня жалуешь в якобинцы! благодарю, voilà une réputation que me manquait ***» (XII, 335).

В отличие и от Михаила Павловича, боготворившего Петра, и от Андрея Карамзина, державшегося о нем «обратного мнения», Пушкин не подходил к этой личности с одним предустановленным масштабом. Может быть, более всего Пушкина интересовала именно разноликость Петра, резкая смена тех исторических амплуа, в которых первый русский император представал на исторической сцене. «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плод ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности или по крайней мере для будущего,— вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика.

NB. (Это внести в Историю Петра, обдумав)» (X, 256).

Пушкинская запись перекликается со свидетельством французского литератора А. Леве-Веймара, который встречался с Пушкиным летом 1836 года. В статье о Пушкине, опубликованной 3 марта 1837 года в «Journal de Debat», Леве-Веймар, в частности, коснулся работы над «Историей Петра». «Он не скрывал между тем серьезного смущения, которое он испытывал при мысли, что ему встретятся большие затруднения показать русскому народу Петра Великого таким, каким он был в первые годы своего царствования, когда он с яростью приносил все в жертву своей цели. Но как великолепно проследил Пушкин эволюцию этого великого характера и с какой радостью, с каким удовлетворе-

* Мы такие же родовитые дворяне, как император и вы, и т. д. (*фр.*).

** Вы истинный член вашей семьи. Все Романовы революционеры и уравнители (*фр.*).

*** Вот репутация, которой мне недоставало (*фр.*).

нием правдивого историка он показывал нам государя, который когда-то разбивал зубы не желавшим отвечать на его допросах и который смягчился настолько к своей старости, что советовал не оскорблять «даже словами» мятежников, приходивших просить у него милости».

«Взгляды Пушкина на основание Петербурга,— вспоминал также Леве-Веймар,— были совершенно новы и обнаруживали в нем скорее великого и глубокого историка, нежели поэта» (253, 416).

Это наблюдение слишком лаконично, чтобы строить на нем далеко идущие выводы. Однако соблазнительно применить его к «петербургской повести», в которой взгляд «поэта» оспорен «историком».

Параллельно с работой над пятым томом «Современника» шла подготовка посмертного собрания сочинений Пушкина. В двадцатых числах марта 1837 года Жуковский, показывавший Никитенко рукопись «Бориса Годунова», некогда представленную Николаю I, сообщил ему о «высочайшей» резолюции по поводу нового издания. В дневнике Никитенко она изложена следующим образом: «Согласен, но с тем, чтобы все найденное мной неприличным в изданных уже сочинениях было исключено, а чтобы не напечатанные еще сочинения были строго рассмотрены» (168, 198) [7]. Подлинный же текст резолюции таков: «Согласен, но с условием выпустить все, что не прилично из читанного мною в «Борисе Годунове», и строжайшего разбора еще неизвестных сочинений». Передача всех полномочий общей цензуре угрожала судьбе целого ряда произведений — в том числе «Истории Пугачевского бунта» и «Медного всадника», одобренных лично Николаем I. Двусмысленность ситуации была очевидна, и Жуковский снова обратился к государю. Около 31 марта Никитенко занес в дневник «приятную новость»: «...государь велел напечатать уже изданные сочинения Пушкина без всяких изменений. Это сделано по ходатайству Жуковского. Как это взбесит кое-кого. Мне жаль князя ⟨М. А. Дондукова-Корсакова⟩, который добрый и хороший человек: министр Уваров употребляет его как орудие» (168, 199). Николай I, однако,

не обеспокоился засвидетельствовать свою волю на бумаге, и потому 5 апреля 1837 года Жуковский был вынужден подать о том специальное прошение. На документе, в котором Жуковский напоминал о разрешении не подвергать опубликованные произведения Пушкина «новому разбору», государь наложил резолюцию: «Нет затруднений».

По всей вероятности, к «сочинениям, уже напечатанным», причислялись и те, которые были дозволены для публикации в «Современнике». Во всяком случае «Медный всадник» более не цензуровался: публикация «петербургской повести» в собрании сочинений полностью воспроизводила первопечатный текст, включая четыре стиха из Вступления, которые по оплошности Николая I увидели свет в пятом томе «Современника».

Первоначально задумывалось собрание в семи томах, и завершающий отводился под «стихотворения, найденные посмертно» (149, 70). По ходу дела издание разрослось до одиннадцати томов, и «посмертный» Пушкин потребовал уже трех томов (IX—XI), которые вышли в свет только летом 1841 года. Девятый том открывался «Медным всадником».

Наступало время для спокойных оценок и развернутых интерпретаций.

11 ноября 1841 года рецензия на заключительные тома собрания сочинений Пушкина появилась в «Санкт-Петербургских ведомостях». Она была написана Амплием Николаевичем Очкиным, редактором этой газеты.

«Главное действующее лицо в «Медном всаднике», бедный чиновник Евгений, составляет резкую противуположность с своим соименником, Онегиным, а между тем может идти вровень к мастерски обрисованному портрету последнего. Один бедняк, забытый счастием, но с сердцем теплым, бьющимся для своей Параши, и теряющий ее, единственное свое благо, в день всеобщего бедствия; другой, взысканный всеми дарами счастия, но не умевший ими воспользоваться, потому что слишком рано отжил жизнью сердца, и в самом себе встретивший казнь за свое бессердечие. Герой «Медного всадника» почти заслонен поставленною

вокруг него огромною декорациею, представляющею картину наводнения и среди него колоссальное изваяние Петра Великого. Эта картина начертана истинно художническою кистью».

Этот краткий отзыв примечателен тем, что вся «петербургская повесть» как бы ограничена Первой частью — «поэмой о Петербургском потопе» в прямом смысле слова. И кульминация, на взгляд критика, происходит в тот момент, когда стихия, глумящаяся над «бедняком» Евгением, бессильно отступает от памятника основателю города.

Сходным образом «петербургскую повесть» оценивали и профессиональные критики (Павел Александрович Катенин, взыскательный судья пушкинских творений, выделял в ней одно «прекрасное место»: «картину постепенного прилива и внезапного разлива реки» — 140, т. 16/18, 640), и многие обыкновенные читатели. Когда актер П. А. Каратыгин (Каратыгин 2-й) позднее описывал ужас, испытанный 7 ноября 1824 года, ему естественно пришел на память «чудный „Медный всадник“»: «И точно, мудрено себе вообразить более грозную и поэтическую картину, которая представлялась в этот злополучный день на Сенатской площади, где посреди бунтующей стихии величественно возвышалось медное изображение чудотворного строителя Петербурга» (114, 126). В XIX, да и в XX веке строки о петербургском бедствии вообще очень легко отчуждались от поэмы, расходовались как часть всеобщего достояния, часто переиначивались по вкусу цитирующего. Подобное восприятие сочетало в себе культ великого поэта и подсознательное представление о самородности, самозарожденности (и в конечном счете — *анонимности*) заученных с детства стихов. В рассказе И. Ф. Горбунова «Мысли вслух на парадном подъезде», написанном в 1880-е годы, старик-швейцар, перелистывая страницы своей жизни, вспоминает и «страшную картину петербургского наводнения. Он был свидетелем того момента, когда

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь —

И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась...

Перед ним, как живые, встали его растерявшиеся господа, смотревшие в окно на проявление Божьего гнева...»

На выход последних томов посмертного собрания откликнулся и журнал «Москвитянин», который издавал Погодин при ближайшем участии Шевырева. Еще в апреле 1837 года Шевырев собирался писать статью о Пушкине, но лишь в конце 1841 года он исполнил свой давний замысел. Статья Шевырева содержит и важные мемуарные свидетельства о Пушкине, и общие суждения о «механизме русского стиха».

«В «Медном всаднике» чудеса русского стиха достигли высшей степени. На первом плане вы видите здесь мастерски набросанную картину петербургского наводнения; далее, на втором плане, сумасшествие молодого Евгения и эту чудную картину Великого бронзового всадника, который с грохотом скачет неотступно за безумным. Каким чутким ухом Пушкин подслушал этот медный топот в расстроенном воображении юноши! Как умел он тотчас найти поэтическую сторону в рассказе события, кем-то ему сообщенном!

Если взглянуть слегка, поверхностно, то, по-видимому, между наводнением столицы и безумием героя нет никакой внутренней связи, а есть только одна наружная, основанная на том, что влюбленный юноша в волнах потопа теряет свою любезную и все счастие своей жизни. Но если взглянуть мыслящим взором внутрь самого произведения, то найдешь связь глубже: есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потопе столицы, и между хаосом ума, пораженного утратою. Здесь, по нашему мнению, главная мысль, зерно и единство художественного создания; но мы не можем не прибавить, что этот художественный мотив, достойный гениальности Пушкина, не был развит до конечной полноты и потерялся в какой-то неопределенности эскизованного, но мастерского исполнения» (165, 244—245).

«Первый» и «второй» планы — это Первая и Вто-

рая части поэмы, которые, по Шевыреву, объединены мотивом «безумия» (природного и человеческого). Наблюдение тонкое, предвосхищающее ход мыслей исследователей XX века, но оно подразумевает более подробные разъяснения, от которых критик уклонился. Он предпочел повторить свой давний упрек («эскизованное исполнение» поэмы) — и как будто оборвал свою речь на самом интересном месте. Так же как и Очкин, Шевырев не коснулся сцены у памятника, пусть и в урезанном виде, но присутствовавшей в тексте 1837 года. Обдуманная недомолвка посвященного или скрытая укоризна?

В 1841 году ведущий критик «Отечественных записок» дал только общий обзор последних томов посмертного издания, обещав, что развернет свою точку зрения в особой статье или даже в «целом ряде статей».

Цикл статей Белинского о Пушкине был опубликован в 1843—1846 годах; последняя из них (одиннадцатая) подводила черту и под сотрудничеством критика в «Отечественных записках» — журнале, который издавался Краевским, одним из редакторов пятого тома «Современника». Белинский прежде всего попытался разрешить недоумение, владевшее читателями поэмы. «Медный всадник», писал он, «многим кажется каким-то странным произведением, потому что тема его, по-видимому, выражена не вполне. По крайней мере, страх, с каким побежал помешанный Евгений от конной статуи Петра, нельзя объяснить ничем другим, кроме того, что пропущены слова его к монументу. Иначе почему же вообразил он, что грозное лицо царя, возгорев гневом, тихо оборотилось к нему, и почему, когда стремглав побежал он, ему все слышалось,

Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой!..

Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу,— и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная».

Вопрос о том, был ли знаком Белинский с полным

и подлинным текстом «петербургской повести», регулярно дискутируется в научной печати, однако ввиду отсутствия фактических данных оба альтернативных вывода остаются в сфере гипотез [8].

Впрочем, как бы ни обстояло дело, вопрос этот представляет сравнительно частный интерес, поскольку итоговая характеристика «Медного всадника» в равной степени приложима и к авторскому тексту поэмы, и к ее журнальной редакции. «И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... При взгляде на великана, гордо и неколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою несокрушимость его творения,— мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание...»

Толкование Белинского открыло в поэме конфликт между «общим» и «частным», между «разумной волей», «олицетворенной» в Медном всаднике, и «горестной участию личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы»; наличие этого фундаментального конфликта, как явствует из контекста статьи, не зависит от того, какие конкретные формы он принимает и насколько мотивированы те или иные поступки персонажей.

Так определилось важнейшее правило чтения «Медного всадника», имевшее обширный срок действия: именно «эта интерпретация легла в основу всех позднейших направлений в понимании историко-философской концепции «Медного всадника», как бы далеки друг от друга, даже формально противоположны ни были эти направления» (4, 251).

Статья Белинского содержит одно замечательное наблюдение, которое брошено как бы мимоходом. Для того чтобы лучше его понять, необходимо вспомнить опубликованную годом ранее его статью «Петербург и Москва». «Торжественна была минута,— писал здесь

Белинский,— когда при осмотре диких берегов Финского залива впервые заронилась в душу Великого мысль основать здесь столицу будущей империи. В этой минуте была заключена целая поэма, обширная и грандиозная; только великому поэту можно было разгадать и охватить все богатство ее содержания этими немногими стихами:

> На берегу пустынных волн
> ⟨...⟩
> И запируем на просторе».

Белинский не ограничивается здесь только темой Вступления. «Казалось, судьба хотела, чтобы спавший дотоле непробудным сном русский человек кровавым потом и отчаянною борьбою выработал свое будущее, ибо прочны только тяжким трудом одержанные победы, только страданиями и кровию стяжанные завоевания!»

Но ведь «человек не одолеет натуры», предрекал некогда Карамзин, завещавший свое беспокойство автору «петербургской повести». Белинский, разумеется, не мог догадываться ни о выпущенных по цензурным соображениям фрагментах из «Записки о древней и новой России», ни о карамзинском подтексте «Медного всадника», однако его утверждение звучит как ответная реплика: «Воля одного человека победила и самую природу». Символизирует же эту победу новая русская столица, выстроенная в краю «неприязненном и враждебном человеку» [9].

«Да, эта поэма — апофеоза Петра Великого...» — констатировал критик в одиннадцатой статье о Пушкине. Но не основатель Петербурга является главным действующим лицом: «настоящий герой ее — Петербург». Это наблюдение позволило, наконец, установить единство Вступления, Первой и Второй частей «Медного всадника».

Такие открытия современники обычно не замечают или не могут оценить.

ОТЗВУКИ. ПРЕНИЯ. ЛЕГЕНДЫ

Начиная с 1840-х годов, Медный всадник — это и «петербургская повесть» Пушкина, и Фальконетов монумент, и сам Петр Великий. Название поэмы скоро перестало восприниматься как авторское; Медный всадник, как бы объединивший три эпохи русской истории (петровскую, екатерининскую и новейшую), был сопричислен к официальной символике.

В июньской книжке «Московского наблюдателя» за 1838 год (она, впрочем, появилась только осенью) был напечатан первый, кажется, послепушкинский «Медный всадник». Поэт И. П. Клюшников даже счел нужным снабдить свое стихотворение поясняющим подзаголовком: «Сознание России у памятника Петра Великого».

Есть у бога под луною
Много городов. Один —
Чудный град — там, над Невою
Скачет конный исполин. ⟨...⟩
На краю вселенной смело
Он воздвиг наш дивный град,
В нем он жив — и век уж целый
Царства на него глядят.
Смело он на них взирает,
Волю божию, закон —
Он России представляет,
Чрез Европу скачет он...

«Московский наблюдатель» в ту пору редактировал Белинский, и здесь активно печатались выходцы из кружка Станкевича. Глава кружка находился в Европе, откуда иногда присылал отзывы о журнальной продукции своих приятелей. «Особенно хорош», по его мнению, был клюшниковский «Петр Великий». Белинский (тоже еще не привыкший к пушкинскому нововведению) решительно возражал Станкевичу. «Как? — *бенедиктовское*, риторическое, не только лишенное целости, которую дает пьесе идея, но даже и внешней

связи здравого смысла, стихотворение Клюшникова к Петру — превосходно ⟨...⟩?»

Тогда, конечно, невозможно было предвидеть, что массовая литература, оплакав кончину Пушкина, воздаст ему особую честь на свой манер — займется переписыванием его строк, строф, целых фрагментов. В 1839 году, пока Белинский спорил со Станкевичем, неизвестный автор «Сына отечества» сформулировал, как умел, эту программу («... Ах! как бы превосходно Вам Пушкин мог преданье рассказать! Но где же он? Где Пушкина нам взять? Любя его прекрасные октавы, Хочу я в них рассказ представить мой, Царя Петра деянья и забавы...»), а Б. М. Федоров, за спиной которого был долгий и не очень славный литературный путь, выступил в альманахе «Утренняя заря» со стихотворением «Утро перед памятником Петра Великого».

...Смотрю, как памятник Петра
Уже заря осиявает;
Пред дивным всадником гора
Чело гранитное склоняет. ⟨...⟩
Восстани, Петр, и зри Россию,
Как возвеличена Тобой!
Смирив враждебную стихию,
Неколебим Петрополь твой,
Нева кипит под кораблями,
И на вратах — побед трофей.
Златыми высится верхами
Твой град, в красе дневных лучей...

Но поэтическое эхо не бездумно вторит автору «Медного всадника», оно существенно меняет его интонацию и акценты. Тревожащий вопрос: «Куда ты скачешь гордый конь?» — снят авторитетным указанием: «*Чрез Европу скачет он...*». А пушкинское заклинание — «Красуйся град Петров, и стой Неколебимо как Россия. Да усмирится же с тобой И побежденная стихия...» — теперь выглядит наивным, ибо город, по-видимому, надежно огражден от нашествия вод: «*Смирив враждебную стихию, Неколебим Петрополь твой...*».

Этот крен в патриотическую, а порой и воинствен-

ную патетику потребовал восполнения отсутствующего в «Медном всаднике» мотива змеи, который находим и у Бориса Федорова («Летит наш исполин державный, Попрал змею герой венчанный...»), и у Андрея Подолинского, поместившего стихотворение «Памятник Петра Великого в Санкт-Петербурге» в следующем томе альманаха «Утренняя заря» (1840):

Столицы Невской посетитель,
Кто б ни был ты,— Петру поклон!
Сей Медный всадник — это он,
Ее державный прародитель!
Как мощны конь и человек!
То Петр творящей мыслью правит,
Летит, отважный, в новый век
И змея древних козней давит...

Некто С. Маслов, в 1850 году предпринявший смелую попытку почти целиком «перевести» Вступление на свой удивительно косноязычный язык, допустил, пожалуй, единственную отсебятину, введя мотив змеи [1].

Тут, над дикой вышиной
На бронзовом коне сидит
С простертой дланию десной,—
Российский великан! Лежит
Под ним весь в кольцах змей,
Погибший участью своей.
Сей величавый монумент
И надпись яркая на нем *
Взор поражают в миг, в момент,
Великолепием во всем,
Какой-то прелестью искусства,
Чарующей все наши чувства...

Но куда было тягаться безвестному графоману (впрочем, изыскавшему средства для отдельного издания своего «Краткого, в стихах, очерка С. Петербурга») с известным столичным трагиком В. А. Каратыгиным, который в начале 1850-х годов переложил Вступление

* Любопытно, что в черновиках поэмы, опубликованных много позже, есть строка: «И надпись яркую прочел».

для сцены, избрав его для так называемой «фрачной роли».

«Вот он ⟨...⟩, перейдя на высокие ноты, загремел, когда пошла речь о том, что отсель грозить мы будем шведу. Правая рука показала даже и это место в оркестре, немного вправо от будки, в которой, конечно, сидел, беззаботно понюхивая табачок, суфлер, совсем не нужный актеру за все это время.

Здесь будет город заложен,— и та же правая рука указывает новый пункт, гораздо дальше и уже влево. Она же тотчас потрясается,— это угрожающий знак того, что город выстроен на зло надменному соседу, и она же, рассекая воздух сверху вниз, не медлит назнаменовать тот способ, каким будет прорублено окно в Европу. Следом за тем, и также нимало ни медля, движением ноги объяснено было нам, насколько твердою пятою встанем у моря и запируем на просторе. ⟨...⟩

Еще один момент — и снова обе руки быстро сложились на груди крестом, потому что проходят те сто лет, в течение которых в темных лесах, на болотных топях горделиво вырастал пышный город ⟨...⟩. Слово «пышно» вылетело из уст, подобно колечку дыма, какие пускают умелые курильщики, а слово «горделиво» было сказано с головой, откинутой назад, и густой октавой.

⟨...⟩ Всю эту строфу актер постепенно доводил до необычайного крика ⟨...⟩ На самом последнем стихе он, однако и сам стих вдруг, неожиданно и круто, и пустил его на глухой октаве, так как, очевидно, желал показать, что суда находятся в тихой и надежной пристани. ⟨...⟩

В своем месте, дальше предъявлено было, как мосты повисли над водами ⟨...⟩ и как темно-зелеными садами покрылись острова в гранит одетой Невы, причем красноречивая правая рука шевелилась таким медленным образом, точно успокоившийся чтец гладил в это время жирного кота вдоль спины».

Льстя столичной амбиции своих зрителей, актер особенно изощрялся, декламируя строки о Москве и Петербурге. «И опять руки сложены крестом на груди, и опять потуплены глаза и наклонена голова, даже

на этот раз гораздо ниже, чем прежде. ⟨...⟩ С матушкой Москвой содеялось великое злосчастие: сбита у нее спесь и сломлена гордыня; волей-неволей пришлось ей смириться и покориться, склонив свою седую голову перед младшею столицей» (154, 473—476) [2].

И каратыгинская инсценировка, и многочисленные перепевы начальных строф «Медного всадника» (которыми отечественные стихотворцы ровно двадцать лет — от момента публикации «Петербурга» в «Библиотеке для чтения» и до конца николаевского царствования — регулярно откликались на торжественные события [3]) обслуживали довольно значительную аудиторию, воспринимавшую Вступление как некий экстракт всей поэмы.

Массовое сознание, как помним, также обособляло от поэмы строфы о петербургском потопе; их так и перепечатывали под заголовком «Наводнение» (95, 387—388).

Здесь действовала центробежная сила, которую сполна ощутил Чернышевский, когда, уже будучи на последнем курсе петербургского университета, впервые прочитал «Медный всадник». В феврале 1850 года, получив от А. В. Никитенко (преподававшего российскую словесность) задание написать разбор поэмы, Чернышевский для начала списал текст из книги, принадлежавшей его знакомцу Н. Я. Данилевскому (члену недавно разгромленного кружка петрашевцев, а в будущем — серьезному мыслителю консервативного толка, автору знаменитой книги «Россия и Европа», которой зачитывался Достоевский). «Гораздо слабее, чем я думал, это произведение,— записал Чернышевский в дневник,— «Русалка» ⟨...⟩ и «Дон-Жуан» гораздо лучше, гораздо лучше. ⟨...⟩ Я разбирал довольно строго, хотя с большим снисхождением — для Никитенки; если б писал для журнала, верно б резче». В своей студенческой работе Чернышевский принимает тезис Белинского: «человек, дающий известное направление делам в видах общего блага, прав ли перед тем, кто терпит от этого направления? В этом самом общем и самом существенном виде нет никакого сомнения в справедливости решения Пушкина». Итоговый же вы-

вод Чернышевского-студента таков — в «Медном всаднике» «характеров нет 〈...〉, а только картины» (98, 132) [4].

Распадение целого на «картины» — результат той дезориентации читательского (и отчасти литературного) сознания, которая хорошо описана в недавно опубликованной работе Л. В. Пумпянского: «в формах сюжетного произведения развита повесть ни о чем, без начала и конца, не сюжет, а столкновение...» (193, 111). Роль же Петербурга в поэме (ее главного героя, по мнению Белинского) осмыслить было очень трудно — в обыденной жизни не существовало единого образа столицы, поскольку она включала два противоположно устроенных города, практически не сообщающихся друг с другом. Контраст между Невским проспектом и Коломной («центром и окраиной») многократно обыгрывался петербургскими сочинителями вплоть до конца XIX века; Ф. В. Булгарин в одной из повестей, вышедшей еще до публикации «Медного всадника», восклицал: «Есть люди, которые в роскошном прихотливом Петербурге живут как в Камчатке или в Березове! 〈...〉 В грязном домике 〈дело происходит на Петербургской стороне〉, о котором идет речь, не было ни малейших следов преобразования России Петром Великим, не было никаких следов открытия Америки и краткого пути в Восточную Индию» (51, 4) [5]. Начиная с Гоголя, именно периферийный, «не парадный» Петербург стал доминирующей темой в отечественной словесности. И многие из тех, кто вышел из гоголевской «Шинели», числили в своем литературном родословии автора «Петербургской повести». «Пушкину в «Медном всаднике» Петербург явился только с его грандиозной стороны,— заметил как-то Аполлон Григорьев, немедленно, впрочем, подчеркнув, что, «изображая бедную судьбу своего героя», Пушкин «почувствовал первый тот мутный и серый колорит, который лежал на тогдашней петербургской жизни...» (79, 250).

Для обыкновенного человека, забредающего в «грандиозный» Петербург или обитающего в нем, особен-

ную опасность представляет место, где Евгений узнал Того,

> Кто неподвижно возвышался
> Во мраке медною главой...

Здесь оказался уязвлен мелкий чиновник — герой повести В. И. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (1843). Первые тридцать лет этот Осип Иванович (насмешливо прозванный Гомером), меняя квартиры, постепенно передвигался от Невского монастыря к Дворцовой площади; вторую половину жизни он провел в обратном движении, удаляясь от центра. Поворотным событием — в буквальном смысле — явилась прогулка по Сенатской площади, куда его затащил приятель.

«Поравнявшись с памятником Петра Великого, Осип Иванович остановился; изумление растянуло лицо его в длину, и он невольно снял шапку. Но едва погрузился он в созерцательное забытье, то есть по всегдашней привычке своей зазевался, как карета четверней, которая везла какого-то большого барина, вероятно, к весьма поспешному обеду, накатила на Иосифа со страшным стуком и молниеобразною быстротою. Гомеру казалось, что он лежит уже под колесницей, и всеми силами рук и ног своих он упирался и противодействовал всесокрушительным ударам колес; тщетная борьба длилась только мгновение, и Иосиф очнулся на жесткой мостовой, куда метнула его мощная рука приятеля, спасая от потоптания лошадьми и колесования рыдваном. С ним-то, с приятелем, Осип Иванович боролся усиленно, обезумев в испуге и приняв спасительную десницу приятеля своего за роковую спицу цепляющего за него колеса.

⟨...⟩ В то время нередко случалось, что шалуны отвертывали позолоченные верхушки копий от ограды памятника; надзор за этим поручался сенатскому караулу; Осип Иванович с испугу от наехавшей кареты ухватился за прут решетки и вскочил на каменное основание ее; часовому показался прыжок этот издали подозрительным, он закричал ефрейтора, и Иосифа ни с того, ни с сего взяли было на гауптвахту».

В дальнейшем «одно только воспоминание о памятнике Петра Великого заставляло его на улице снимать со страхом шляпу, а у себя дома оглядываться во все стороны, не угрожает ли опять откуда-нибудь бедствие и гибель».

Соседство с памятником Петра чревато опасностью для любого человека, и столичный гражданин, даже любующийся «огромным всадником», как лирический герой поэмы Н. П. Огарева «Юмор», испытывает те же ощущения, что и пушкинский Евгений.

И я невольно был смущен;
Печально, робкими шагами
Я отошел, но долго он
Был у меня перед глазами;
Я от него был отделен
Адмиралтейскими стенами,
А он за мною все следил,
И вид его так мрачен был [6].

«Шум внутренней тревоги» внятно слышит и приезжий, оказавшийся в виду Медного всадника. Калинович, герой романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858), впервые попадая в столицу, разумеется, отправляется осматривать достопримечательности. Дойдя до памятника Петру, он «постоял около него несколько времени, обошел его раза два кругом, взглянул потом на Исаакия. Все это как-то раздражающим образом действовало на него. Не зная сам куда идти, он попал на Вознесенский проспект». Так начались скитания Калиновича по Петербургу, и вечером «овладела им непонятная и невыносимая тоска.

— Что ж это такое? — думал он.— 〈...〉 Это что-то большее, чем любовь и раскаянье: это скорей какой-то страх за самого себя, страх от этих сплошной почти массой идущих домов, широких улиц, чугунных решеток и холодом веющей Невы!»

Наваждение Медного всадника властвовало и над решительными поклонниками Петра Великого. «В Петербурге долго стояли метели,— писал в 1860 году литератор-разночинец И. Г. Прыжов,— и вот, ночью, проезжая мимо Петра, я останавливался и с каким-

то трепетом смотрел на этого мрачного всадника, как он, среди мертвой тишины, покрытой снегом, продолжал скакать и попирать ехидну ⟨...⟩. И этот образ всадника, неутомимо, постоянно действующего, преследовал меня в Петербурге: я нигде не мог от него отделаться» (192, 271).

Отъезд из столицы не спасал от этого страха. Персонажу повести Д. В. Григоровича «Сон Карелина», забывшему думать о Петербурге, Сенатская площадь напоминала о себе в ночных видениях. «⟨...⟩ Первое мое впечатление соединяется с ощущением нестерпимого холода. Я стоял на самом углу Сенатского здания, подле высокого гранитного фундамента, который закругляется в этом месте к Английской набережной. ⟨...⟩ Никто мимо не проходил и не ехал. Я заключил, что было еще рано. ⟨...⟩ Ветер усиливался и нестерпимо начинал резать лицо. Было так холодно, так нестерпимо было холодно, что, казалось, весь Ледовитый океан тронулся с места, надвинулся и остановился там, где-то за Васильевским островом. Я окончательно ушел в воротник шубы. Минуту спустя, приподняв ресницы, увидел я справа памятник Петра. Всадник и под ним конь, так быстро взбежавший на скалу, казалось, примерзли к граниту; самая скала показалась мне промерзшею насквозь до глубины своей сердцевины. Внутри памятника, в пустом пространстве, прикрытом бронзовою оболочкою коня и всадника, должен был нарасти густой слой игловатого инея; снаружи, на выступающих частях памятника, бронза отливала холодным глянцем, от которого озноб проходил по членам, и только на простертой руке Петра, да еще на лаврах, покрывающих его голову, белел снег, обозначавшийся беловатыми пятнами в сером, обледенелом воздухе».

В это время к Сенатской площади приближалась похоронная процессия, зрелище которой усугубило меланхолию одинокого странника. Его внутренний монолог завершался пассажем, не вошедшим в окончательный текст рассказа: «Совсем не все равно, что покойник ничего не будет чувствовать. Чувство быстрого перехода от жизни к смерти, к неведомому, чувство заброса, уединения среди глухой ночи остается

само по себе и наполняет душу тоской и страхом...» (276, л. 6 об.).

Григорович писал повесть в 1875 году, когда в «Отечественных записках» публиковался «Подросток» Достоевского. «В петербургское утро, гнилое, сырое и туманное», Аркадий Долгорукий, главный герой романа, «сто раз» рисовал фантасмагорическую картину. «Мне 〈...〉, среди этого тумана, задалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазии, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: „Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится,— и всё опять вдруг исчезнет “» (часть первая, глава восьмая).

Петербургский морок, сводящий с ума людей и снедающий саму столицу,— этот мотив, как уже отмечалось исследователями, Достоевский впервые развил в финале «Слабого сердца» (1848). Но если Аркадию Нефедевичу привиделось, что весь город «искурится паром» — «со всеми жилищами», «приютами нищих или раззолоченными палатами», то в грезе Аркадия Долгорукого бронзовый исполин, наводящий трепет на жителей Петербурга, сохранился как единственный реликт исчезнувшей столицы, как комически жалкий обломок всей петровской цивилизации.

В записной книжке Достоевского 1870-х годов есть набросок, переводящий образ Всадника, который торчит среди болота, в иной — публицистический ракурс. «Народ. Там всё. Ведь это море, которого мы не видим, запершись и оградясь от народа в чухонском болоте.

Люблю тебя, Петра творенье.
Виноват, не люблю его.
Окна, дырья — и монументы» (86, 359).

Зрительное впечатление, впрочем, то же самое: пустота, прорезаемая подъятой десницей.

Предание о неизбежной погибели столицы, противоестественным образом возникшей на болоте, все эти годы было на слуху. В 1830-е годы (а, может быть, и раньше) распространялось стихотворение, которое непосредственно ассоциировалось с «Торжеством смерти» Печерина и приписывалось то Лермонтову, то Александру Одоевскому.

...И день настал, и истощилось
Долготерпение судьбы;
И море шумно ополчилось
На миг решительной борьбы... [7]

Русский император, только что одолевший мятежных подданных, вострепетал при виде стихии: Николай I как будто превратился в своего старшего брата:

Но пуст и мрачен был дворец,
И ждет один он свой конец.
И мрачно он на крышу всходит
Столетних царственных палат
И сокрушенный взор наводит
На свой великий, пышный град...

Самая же известная вариация на эту тему принадлежит Михаилу Александровичу Дмитриеву. Поначалу его «идиллия» «Подводный город» получила широкое хождение в списках, но даже после того, как она была включена в сборник стихотворений М. А. Дмитриева (в 1865 году), общественное сознание продолжало не признавать подлинного автора. Известный историк Петербурга П. Н. Столпянский называл ее «старой русской песней», да и в самое последнее время атрибуция «Подводного города» стала предметом полемики (4, 245). Отчасти это объясняется весьма скромной репутацией Михаила Дмитриева: племянник И. И. Дмитриева, дебютировавший в литературе еще

в 1820-е годы, так и остался «Лжедмитриевым», самозванным автором собственного произведения.

...Молча на воду спускает
Лодку ветхую рыбак,
Мальчик сети расстилает,
Глядя молча в дальний мрак!
И задумался он, глядя,
И взяла его тоска:
«Что так море стонет, дядя?» —
Он спросил у рыбака.

Старший указывает на высовывающийся из воды шпиль:

Тут был город всем привольный
И над всеми господин,
Нынче шпиль от колокольни
Виден из моря один.
Город, слышно, был богатый
И нарядный, как жених;
Да себе копил он злато,
А с сумой пускал других!

Во всех известных нам списках «Подводного города» цитированная строфа завершается гораздо более выразительным двустишием, которое, возможно, восходит к доцензурной авторской редакции: «Для себя ковал он злато И [А] железо для других!» [8]

Богатырь его построил;
Топь костьми он забутил,
Только с богом как ни спорил,
Бог его перемудрил! ⟨...⟩
Но подула буря с моря,
И назад пошла их рать,
Волн морских не переспоря,
Человеку вымещать!
Все за то, что прочих братий
Брат богатый позабыл,
Ни молитв их, ни проклятий
Он не слушал, ел да пил. ⟨...⟩
Мальчик слушал, робко глядя,

Страшно делалось ему:
«А какое имя, дядя,
Было городу тому?»
«Имя было? Да чужое,
Позабытое давно,
Оттого что не родное —
И не памятно оно».

Выделенная курсивом строка представлена в списках разнообразными вариантами: «Все за то, что младших братий...» — «Все за то, что бедных братий...» — «Все за то, что старших братий...» Поскольку в печатном тексте интересующее нас определение имеет подчеркнуто нейтральный характер, резко контрастирующий с эмоциональным контекстом этой строфы, все приведенные варианты следует принять во внимание при попытке реконструировать дефинитивный текст «Подводного города». Отметим лишь особую мотивированность словосочетания *старших братий*[9]: «идиллия» Дмитриева написана 11 апреля 1847 года — как раз в пору семисотлетнего юбилея Москвы, вновь обострившего противоречия между древней и новой столицами.

К этому событию москвичи готовились загодя — с начала 1840-х годов. Невинные аллегории цензура еще пропускала, и читатели первой книжки «Москвитянина» за 1841 год могли оценить сравнительную характеристику «брата и сестры», данную М. Н. Загоскиным. «Жить в тесноте она не может; ей надобен простор; то есть: особый дом, высокие, большие комнаты, обширные службы, а пуще всего хотя грязный, да просторный двор с небольшим садиком ⟨...⟩; точно так же, как ее брат любит гранитные тротуары, великолепные набережные и чугунные мосты, она любит берега реки, обросшие травою, сады, рощи ⟨...⟩ Стоит только на нее взглянуть, чтоб увериться в ее совершенной ненависти ко всякому единообразию и симметрии». В такой же манере был написан в 1844 году очерк Федора Глинки «Город и деревня», но его публикация состоялась только через четырнадцать лет — уже в новую эпоху. «В Городе все на спех и на срок, и нет там человека, который прохаживался бы просто для

прогулки — и жил бы просто для жизни. Всякий подчинен своему началу, всякий имеет свое звание, место, свое местное значение винта или гайки в той огромной машине, которой тысячи колес и рычагов ходят и движутся в течение целого рабочего дня...».

Деревня — дело другое. «...Два раза почтовых переменишь, пока из конца в конец кругом ее объедешь 〈...〉 В ней нет — кроме площадей — ничего плоского, прозаического: все возвышенность, все поэзия. 〈...〉 Город хвалится: «мне-де сотня лет!» А деревушка ухмыляючись отвечает: «Вот ты старик каков!.. А сколько я прожила твоих веков, сам смекни и высчитай; у меня станет по целому году на каждую твою версту! 〈...〉 Я тебя слушаюсь, а ты меня уважь: через три года, дитятко, на своей телеге безоглобельной 〈...〉 приезжай с гостьми заморскими повидаться с своей бабушкой. Поклонись, красавец-сотенник, старой бабе семисотенной!»

— У меня есть,— говорит город,— камень, а на камне том — медный конь под Царем!

— И у меня есть столбик, а на столбике том гражданин стоит богатырем, а боярин глядит орлом!» (72, 282—287) [10].

Глинка, как и все москвичи старшего поколения (исключая, пожалуй, М. А. Дмитриева),— защищается, хотя и задиристо. Славянофилы же, представители молодого поколения,— проклинают Петербург, объявляют ему войну насмерть. Тревожа память Петра, К. С. Аксаков в стихотворении 1845 года (опубликованном через тридцать пять лет) восклицал:

Ты граду дал свое названье,
Лишь о тебе гласит оно,
И — добровольное сознанье —
На чуждом языке дано.
Настало время зла и горя,
И с чужестранною толпой
Твой град, пирующий у моря,
Стал Руси тяжкою бедой...

«И запируем на просторе»?.. Нет, предрекает К. Аксаков, не вечно будет длиться этот праздник:

Народа дух распустит крылья,
Изменников обымет страх,
Гнездо и памятник насилья —
Твой град рассыплется во прах!

Ненависть к Петербургу неотделима от воззрения славянофилов, и, казалось бы, «Медный всадник» — тем более аранжированный на казенный лад стихотворцами 1840 — 1850-х годов (вспомним, например, Бориса Федорова) — должен был производить отталкивающее впечатление на членов этого кружка. Однако «петербургская повесть» понадобилась и братьям Аксаковым.

20 июля 1859 года И. С. Аксаков сообщал писательнице Н. С. Соханской (Кохановской), приславшей в «Русскую беседу» свою статью о Пушкине: «Знаете ли Вы, что выпущенные строфы в «Медном всаднике», не пропущенные цензурой и отчасти напечатанные в «Библ⟨иографических⟩ записках», исполнены чуть ли не ругательств Петру, совершенно славянофильских. ⟨...⟩ Пушкин был занят величайшим патриотическим делом — историей Петра Великого. Патриотизм Пушкина выразился в том, что он получил такое отвращение к Петру и его зверству, что не в состоянии был написать эту историю и бросил» (212, 589).

Конечно, современники помнили догадку Белинского о том, что в поэме не хватает монолога Евгения, обращенного к Медному всаднику, и психологически объяснимо стремление нового вождя славянофильской партии выдать желаемое за действительное — обратить неизвестные ему «выпущенные строфы» великого поэта в пользу своего дела и веры. (Это же определило его интерпретацию судьбы пушкинской «Истории Петра».) Но важно учитывать и то, что неопределенное состояние текста «Медного всадника» само по себе стимулировало читательскую фантазию.

В 1855 году вышло шесть томов нового издания Пушкина, которое подготовил П. В. Анненков. «Петербургская повесть», помещенная в третьем томе, была напечатана по тексту первой (и второй) публикации; лишь в примечаниях Анненков указывал на то, что

некоторые стихи принадлежат Жуковскому. В 1857 году Анненков издал седьмой, дополнительный, том, где ему удалось впервые опубликовать большой фрагмент «Медного всадника» (*И львов, и площадь и Того* ⁓ *Бежать пустился...*), заключавший в себе ключевую сцену поэмы. Однако две купюры сделать все же пришлось — строка точек заменяла стих: *Россию поднял на дыбы?*, и отточия стояли на самом сакраментальном месте:

«Добро, строитель чудотворный!»
Шепнул он, злобно задрожав...
. . . . И вдруг стремглав
Бежать пустился. ⟨...⟩ (*1, 72—73*).

Этот казус, очевидно, имел в виду И. Аксаков в переписке с Соханской (второй раз об этом идет речь в письме от 9 сентября 1859 года). Упоминание же о «Библиографических записках» — не случайная обмолвка. Этот московский журнал, издававшийся на протяжении трех лет (в 1858—1859 годах им руководил А. Н. Афанасьев, в 1861 году — В. И. Касаткин), успел ввести в оборот большой массив дотоле запрещенной литературы. В частности, в номерах от 27 мая и 12 июня Е. И. Якушкин напечатал статью «По поводу последнего издания сочинений А. С. Пушкина», в которой обнародовал неизвестные ранее строки из «19 октября» и других стихотворений; может быть, данная статья ассоциировалась у Аксакова с приращениями текста «петербургской повести».

Самое любопытное, что Аксаков невольно оказался пророком: именно в «Библиографических записках» завершилась история публикации этого фрагмента поэмы. 16 апреля 1861 года здесь появился обзор П. А. Ефремова «Поправки и дополнения к некоторым стихотворениям Пушкина», и в четвертом пункте было отмечено, что в тексте «Медного всадника» есть «пропуск, который во многих рукописях читается:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной
Россию вздернул на дыбы?

Картина высокая, грандиозная! — Затем речь безумного к Всаднику оканчивается словами:

Ужо тебе!» (*39, стлб. 276*).

Летом 1861 года восклицание Евгения увидело свет в разделе дополнений и вариантов берлинского сборника «Стихотворения Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений». Н. В. Гербель, редактор этого тома, действовал заодно с П. А. Ефремовым и Е. И. Якушкиным; с рукописью же «Медного всадника» сотрудников «Библиографических записок» познакомил П. В. Анненков (255, 197).

Берлинское издание было доступно русским читателям 1 ноября 1861 года, благодаря Я. К. Грота за присланный экземпляр, П. И. Бартенев замечал: «А в стихах многое не стоило печати, и принадлежность их поэту не доказана. Что за богатая была жизнь; как много остается не исследовано. Меня уверяли, будто у сыновей его есть целая тетрадь его мемуаров за последние шесть лет жизни» (272, л. 32).

В статье «Народность и литература», опубликованной во втором номере журнала «Время» за 1861 год, Аполлон Григорьев назвал ориентиром русского западничества «тот Медный всадник, в обаятельно грозной личности которого трудно разочароваться нам всем даже до сих пор, даже после всех разоблачений страшных, окружающих ту личность и неотделимых от нее фактов, — и трудно именно потому, что этот Медный всадник все-таки полнейший в добре и зле представитель нашего духа...».

Формулировка Аполлона Григорьева, как это всегда случалось, мало кого удовлетворила. Общество требовало определенный ответ — такой, например, какой в том же 1861 году дал упоминавшийся выше И. Г. Прыжов (в фельетоне «Петербург и Москва»): «Что бы там ни говорили про Петра, но важно одно, что он — любимец народа, а его статуя есть идеал если не всей молодой России, то Петербурга» (192, 271).

В 1872 году на широкую ногу праздновали двухсотлетний юбилей Петра Великого; к этому событию

были приурочены публичные чтения Сергея Михайловича Соловьева — самого маститого русского историка того времени. Соловьев, представивший панораму всей петровской эпохи, был в ударе и снискал восторги московской аудитории в переполненном зале Благородного собрания. Говоря об удачном выборе места для новой столицы, лектор последовательно отвел все упреки в адрес Петра и закончил обзор беглым замечанием: «Наконец, что касается неудобств климата и почвы, то нельзя требовать от людей, физически сильных, чтоб они предчувствовали немощи более слабых своих потомков». Сказано, конечно, не совсем по существу дела (от петербургских наводнений равно погибали и богатыри и калеки), но показательно именно то, что Соловьева данный вопрос не очень-то занимает.

В отличие от его ученика — и тоже прославленного историка — Василия Осиповича Ключевского. Среди записей, сделанных им в последние годы жизни, есть и такая: «Петербургом Петр зажал Россию в финском болоте, и она страшными усилиями выбивалась из него и потом утрамбовывала его своими костями, чтобы сделать из него Невский проспект и Петроп⟨авлювскую⟩ крепость — гигантское дело деспотизма, равное египетским пирамидам» (117, 392).

«Полнейший в добре» или в «зле»? Этот вопрос обострял восприятие «петербургской повести». В своей книге, вышедшей в 1874 году, П. В. Анненков писал: «Вызов помутившегося в уме чиновника, обращенный к памятнику Петра, мгновенное оживление памятника и погоня за оскорбителем, по всей вероятности, не составляли в плане Пушкина конца поэмы, как теперь. Зная его цели, тут невольно ждешь грозных объяснений царя и его апофеозы» (16, 82). Ивану Аксакову, питавшемуся слухами, недоставало в поэме «ругательств Петру», хорошо осведомленному Анненкову — его «апофеозы». И если даже П. И. Бартеневу, тоже работавшему с рукописями «Медного всадника», казалось, что Пушкин «не успел кончить эту лучшую свою поэму» (25, 230), то как не понять рядовых читателей, которые *вчитывали* в текст «Медного всадника» односмысленные, хотя и противоположные, развязки.

В этой атмосфере легко возникали легенды. Версия, изложенная И. Аксаковым в частном письме, получила дальнейшее развитие в воспоминаниях Павла Петровича Вяземского, с которыми он выступил в 1880 году.

«Из сочинений Пушкина за это время неизгладимое впечатление произвела прочитанная им самим «Капитанская дочка» и ненапечатанный монолог обезумевшего чиновника перед Медным всадником. Монолог этот, содержащий около тридцати стихов, произвел при чтении потрясающее впечатление, и не верится, чтобы он не сохранился в целости. В бумагах отца моего сохранились многие подлинные стихотворения Пушкина и копии, но монолога не сохранилось, весьма может быть потому, что в монологе слишком энергически звучала ненависть к европейской цивилизации. Мне все кажется, что великолепный монолог таится вследствие каких-либо тенденциозных соображений, ибо трудно допустить, чтобы из всех людей, слышавших проклятье, никто не попросил Пушкина дать списать эти тридцать—сорок стихов. Я думал об этом и не смел просить, вполне сознавая, что мое юношество не внушает доверия. Я помню впечатление, произведенное на одного из слушателей, Арк. О. Россетти, и мне как будто помнится, он уверил меня, что снимет копию для будущего времени» (62, 548).

Свидетельство Вяземского-сына многие приняли на веру, однако некоторые знатоки насторожились. Так, П. А. Ефремов резонно замечал: «Это писано уже после смерти Россетти, и князь не говорит, в чьем чтении, когда и где слышал покойник этот монолог, а также не указывает, что сам когда-нибудь его слышал. Но если б монолог действительно существовал и его кто-нибудь знал, то об этом должны были сохраниться воспоминания в записках, переписке и т. д.» В 1880 году в Петербурге открывалась Пушкинская выставка, и, воспользовавшись присутствием на ней последних могикан пушкинской эпохи, Ефремов устроил «очную ставку». Он предложил П. П. Вяземскому спросить у А. И. Арнольди (единоутробного брата Россетов), «не нашлось ли в бумагах его брата, Аркадия Осиповича, монолога безумного Евгения к статуе Петра?» Арнольди кате-

горически заявил, «что ничего подобного не нашлось и что он не только не видал монолог у брата, но даже никогда ничего об этом не слышал. Князь после этого не сказал ни единого слова...» (2, 458—459).

Подозрения Ефремова оправдались. Ни в одной из известных рукописей поэмы, заключает Н. В. Измайлов, нет и намека на продолжение «сжатой угрозы» Евгения (4, 234). Исследователь склонен предположить, что П. П. Вяземский ошибочно соотнес с «Медным всадником» речь Алеко из поэмы «Цыганы», оставшуюся за пределами печатного текста (IV, 444—451; 4, 234), однако эта гипотеза плохо согласуется с контекстом процитированных мемуаров. Очень сомнительно, чтобы в середине 30-х годов Павел Вяземский мог от кого-либо — в том числе и от Пушкина — слышать незавершенный отрывок из ранней поэмы. Скорее всего, вымышленный младшим Вяземским монолог Евгения — характерный эпизод из истории восприятия именно «Медного всадника» (54, 168). Впрочем, надобно заметить, что П. П. Вяземский не чуждался литературных мистификаций: в 1887 году он выпустил мнимые записки французской писательницы Омер де Гелль, в которых повествуется о ее встречах с Лермонтовым на Кавказе и в Крыму.

Иной характер носит другая легенда, связанная с «Медным всадником» и имеющая широкое хождение вплоть до наших дней. Здесь снова всплывает имя Александра Петровича Милюкова. В 1869 году в воскресном выпуске газеты «Сын отечества» он опубликовал заметку «Откуда Пушкин взял сюжет „Медного всадника“». Этот текст, подвергнувшийся стилистической правке, вошел в состав мемуарной книги Милюкова 1872 года.

Милюков рассказал, что однажды, во время экзамена в некоем женском учебном заведении, граф Михаил Юрьевич Виельгорский сообщил ему следующее. «В 1812 году, когда Наполеон шел к Москве, французский корпус маршала Удино движением на Полоцк породил опасение за Петербург. В столице поднялась тревога. ⟨...⟩ Зная, между прочим, что Наполеон любил

вывозить из столицы памятники 〈...〉, у нас стали опасаться, как бы он не увез в Париж монумент Петра Великого. Кто-то предложил, в случае серьезной опасности, снять фальконетовскую статую с пьедестала, поставить на судно и отправить 〈...〉 в одну из отдаленных губерний. Государь одобрил эту мысль».

В это время князю Александру Николаевичу Голицыну приснилось, что он идет «с докладом государю на Елагин остров, по Большой Миллионной, в направлении от Зимнего дворца». Вдруг позади, «как будто на Адмиралтейской площади, раздался гул, точно отдаленный топот лошади. 〈...〉 И вот в домах, мимо которых я проходил, начали звенеть стекла, и самая мостовая как будто колебалась. 〈...〉 Тут я обернулся от ужаса. В нескольких саженях от меня, при сумрачном свете раннего утра, скакал огромный всадник на исполинском коне, потрясающем всю окрестность топотом своих тяжелых копыт. Я узнал эту фигуру по величаво поднятой голове и руке, повелительно простертой в воздухе. То был наш бронзовый Петр на своем бронзовом коне». Через Троицкий мост и Каменноостровский проспект бронзовый Петр проскакал во дворец, и поспешавший за ним Голицын видит, как император Александр (лицо его «было грустно и озабочено») быстро приблизился к «царственному всаднику».

Воскликнув: «Ты соболезнуешь о России!»,— Петр далее произнес: «Не опасайся! 〈...〉 пока я стою на гранитной скале перед Невою, моему возлюбленному городу нечего страшиться. Не трогайте меня — ни один враг ко мне не прикоснется». И после этих слов Всадник удалился.

«Граф Виельгорский прибавил, что князь Голицын на ближайшем докладе у государя рассказал ему свой чудесный сон. Рассказ этот так подействовал на императора, что он приказал отменить все распоряжения к отправке из Петербурга Петра Великого 〈...〉

Когда впоследствии пересказали этот сон Пушкину, он пришел в восторг и долго повторял: какая поэзия! какая поэзия! Он признавался графу Виельгорскому, что тогда же начал обдумывать содержание своего «Медного всадника», и хотя потом дал поэме другую

идею и обставил ее иными подробностями, но при всем том видно, что интересный сон князя Голицына послужил главным основанием повести» (158, 225—231). В газетном тексте заключительная сентенция сформулирована осторожнее: «... при всем том нельзя не видеть, что поэтический сон князя Александра Николаевича Голицына имел на нее ⟨повесть⟩ значительное влияние» (234, 409).

Милюков весьма неопределенно датировал свою встречу с Виельгорским на экзамене: из контекста можно уразуметь, что дело происходило в конце 1840-х — начале 1850-х годов. Уже к моменту первой публикации рассказа давно не было в живых двух главных действующих лиц: А. Н. Голицын (личный друг императора Александра I, в 1812 году занимавший должность обер-прокурора Синода) скончался в 1844 году, а М. Ю. Виельгорский — в 1856 году.

Каких-либо откликов на публикации Милюкова не последовало, а вскоре в печати появились данные, ставящие под сомнение его рассказ.

В 1873 году, через год после выхода книги Милюкова, в «Русском архиве» были опубликованы выдержки из «Старой записной книжки» П. А. Вяземского (без указания авторства): здесь — со слов бывшего управляющего делами кабинета министров П. С. Молчанова — рассказывалось о проекте эвакуации памятника Петру Великому в 1812 году. Ни Молчанов, которому «поручено было государем это отправление», ни сам Вяземский не обмолвились о каких-либо пророческих сновидениях.

Еще через год, в 1874 году, некто «М.» (М. И. Семевский?) заново изложил это предание на страницах «Русской старины». Его версия отличалась от предшествующей тем, что скачущего всадника видел во сне петербургский почт-директор Константин Яковлевич Булгаков... (213, 786). Не упомянув о публикациях Милюкова, автор заметки не учел и сообщения Вяземского, из которого следовало, что не Голицын, а Молчанов отвечал за эвакуацию памятника в 1812 году.

Наконец, в 1877 году Петр Иванович Бартенев обнародовал третью версию легенды (опять-таки выступая

как первооткрыватель). Издатель «Русского архива» сообщал, что «мысль о «Медном всаднике» пришла Пушкину вследствие устного рассказа, который был ему передан известным графом М. Ю. Виельгорским. В 1812 году, когда опасность вторжения грозила и Петербургу, государь Александр Павлович предполагал увезти статую Петра Великого, и на этот предмет статс-секретарю Молчанову было отпущено несколько тысяч р⟨ублей⟩. В приемную к кн. Голицыну, масону и духовидцу, повадился ходить какой-то майор Батурин. Он добился свидания с князем (другом царевым) и передал ему, что его, Батурина, преследует один и тот же сон. Он видит себя на Сенатской площади. Лик Петра поворачивается. Всадник съезжает со скалы своей и направляется по петербургским улицам к Каменному острову, где жил тогда Александр Павлович. ⟨...⟩

Всадник въезжает на двор Каменноостровского дворца, из которого выходит к нему навстречу задумчивый и озабоченный государь. «Молодой человек, до чего ты довел мою Россию? — говорит ему Петр Великий.— Но покамест я на месте, моему городу нечего опасаться!» Затем всадник поворачивает назад, и снова раздается тяжело-звонкое скаканье.

Пораженный рассказом Батурина, князь Голицын, сам сновидец, передает сновиденье государю...». И в результате — «статуя Петра Великого оставлена в покое».

Добавляя, что данный рассказ «случилось нам слышать от современников, и в числе их от С. А. Соболевского», Бартенев резюмировал: «Пушкин, как известно, был необычайно впечатлителен, и поэтические черты рассказа о страшном сне, в связи с воспоминаниями о судьбе России в 1812 году, поразили его. Таково первоначальное происхождение его «Медного всадника» (208, 424—425).

Нетрудно заметить, что версия Бартенева обладала очень важной особенностью. Сновидение здесь приписано абсолютно безвестному лицу, и это снимало вопрос о достоверности самого рассказа, который переходил уже в ранг петербургского предания. Именно «сон майора Батурина» получил наибольшее распространение

в пушкиноведении, хотя в ряде работ встречались и пересказы «сна Голицына». Стоит, впрочем, упомянуть о том, что известный историк Петербурга П. Н. Столпянский, следовавший версии Бартенева, на склоне лет написал заметку «У Медного Петра»: здесь сюжет обогащен рядом подробностей, а героем рассказа выступает отставной майор Бахметев, проживавший «где-то на окраине Петербурга, в далекой Коломне, на Бугорке, в Козьем болоте» (292, л. 1). В целом же дореволюционные исследователи, за исключением, пожалуй, П. А. Ефремова, квалифицировавшего интересующее нас предание как наивную и нелепую «сказку» (2, 460), склонны были усматривать более или менее очевидную связь между «рассказом Виельгорского — Соболевского» и замыслом «Медного всадника». Эта точка зрения сохраняется и в современной науке; но если у Н. В. Измайлова, крупнейшего знатока истории текста поэмы, она сформулирована с традиционной гипотетичностью (4, 243), то Л. А. Черейский безоговорочно заключает, что о «сне Батурина» Виельгорский рассказал Пушкину во второй половине 1833 года, впрочем, документально не обосновывая свой вывод.

Что же касается очевидных реминисценций из «петербургской повести», которые встречаются в рассмотренных записях (особенно показателен рассказ Бартенева), то сами по себе они не смущали исследователей: литературная история этой легенды началась спустя много лет после публикации «Медного всадника», а ее устное бытование в пушкинском кругу удостоверено авторитетом Бартенева, которого невозможно заподозрить в мистификации.

И все же есть серьезные основания усомниться в том, что эта легенда возникла сразу после 1812 года и вообще при жизни Пушкина. Настораживает уже то, что она никак не отразилась в известных нам первоисточниках по эпохе Отечественной войны (хотя документальный фонд, относящийся к событиям 1812 года, достаточно обширен и хорошо разработан). Не углубляясь в примеры, отметим отсутствие даже намека на подобный сюжет в материалах таких современников, как П. А. Вяземский, А. И. Тургенев, петербургский

и московский почт-директоры К. Я. и А. Я. Булгаковы (одному из них, мы знаем, чудесный сон иногда «приписывался»), которые отличались особым вкусом к анекдотике. Вяземский дожил до тех времен, когда «рассказ Виельгорского — Соболевского» получил печатное обращение,— и успел высказаться по этому поводу.

В бумагах Вяземского сохранились продиктованные им замечания об анонимной статье «Александр Сергеевич Пушкин», опубликованной в августе 1874 года в «Русской старине» (213, 683—714). На полях рукописи есть дополнения, сделанные рукой престарелого Вяземского. (На последней странице — помета переписчика: «18 августа 1874. Гомбург»; на первой — помета: «Получено от кн. П. А. Вяземского из Гомбурга 1 окт⟨ября⟩ 1874 г.».) Критический разбор журнальной статьи, записанный со слов Вяземского, завершается пассажем: «В той же книжке «Русской старины» на стр. 786 сказано, что сновидение Булгакова подало Пушкину мысль написать поэму «Медный всадник». ⟨...⟩ Это не имеет никакого ни основания, ни правдоподобия. Довольно доказать это тем, что Конст⟨антин⟩ Яков⟨левич⟩ Булгаков не был в 1812 году почт-директором в Петербурге ⟨...⟩; служа по дипломатической части, он, вероятно, не был в это время и в Петербурге. К тому же известно из рассказов П. С. Молчанова ⟨...⟩, что ему, а не князю Голицыну было поручено в случае надобности вывезти памятник Петра Великого из Петербурга» (274, л. 8—8 об.).

Очень важным представляется то обстоятельство, что Вяземскому *вообще не знаком* сюжет предания. Контекст его заметки не оставляет сомнения в том, что, если бы он когда-нибудь слышал о чудесном сне, якобы преследовавшем «майора Батурина» или другого персонажа (а не реального К. Я. Булгакова, который действительно стал столичным почт-директором только в 1820 году), то непременно бы об этом помянул.

Если замечания Вяземского предназначались для печати, то он должен был адресовать их в «Русский архив» к Бартеневу. Однако ни в этом, ни в каком другом издании они не появились. Через три года, напомним, Бартенев в своем журнале изложил версию о «сне

майора Батурина»; Вяземский тогда болел (ему оставалось жить немногим более года), и нам неизвестно, как он реагировал на этот рассказ. В 1881 году, после смерти Вяземского, Бартенев еще раз упомянул его сообщение о проекте эвакуации памятника Петру Великому в 1812 году, но здесь же повторил и свою версию (25, 239).

Сейчас невозможно установить, знал ли Бартенев о скептическом отношении Вяземского к данной легенде. Он мог знать, но не придать этому значения; мог не знать, и тогда дело объясняется еще проще. Однако, не сомневаясь в том, что Бартенев слышал это предание от Виельгорского и Соболевского, мы обязаны принять в расчет и показание Вяземского. Это — единственное свидетельство об интересующем нас сюжете, исходящее от ближайшего друга Пушкина, знатока и собирателя литературного фольклора.

Можно предположить, что в сознании Виельгорского и Соболевского анекдот позднейшего происхождения архаизировался, и эта аберрация произошла под влиянием «петербургской повести» Пушкина. Здесь уместно вспомнить и о реминисценциях из поэмы в тексте рассказов, и о том, что А. Н. Голицын, по сообщению Милюкова, в 1812 году называет Фальконетов монумент — Медным всадником (158, 230).

«Медный всадник», таким образом, начал «порождать» собственные источники. Эту особенность читательского восприятия следует оценить по достоинству: к началу нового века пушкинская поэма аккумулировала в себе энергию всего комплекса легенд, слухов, кривотолков, стихов и романов, сближений и пророчеств, которому еще не было найдено названия.

На склоне девятнадцатого столетия «Медные всадники» Пушкина и Фальконета начинают обособляться друг от друга в читательском сознании. Вероятно, не в последнюю очередь это было вызвано изменением облика города. В. А. Оболенский, родившийся в 1869 году, вспоминал: «В раннем моем детстве не существовало и Александровского сада, а среди огромной площади,

от Сената до Зимнего дворца, с одной стороны скакал «Медный всадник», а с другой возвышалась Александровская колонна. До сих пор у меня осталось ясное воспоминание о величественной красоте этой площади, с видом на Исаакиевский собор, Адмиралтейство и Зимний дворец и с мчавшимся по ней Медным всадником. Такой она была и в день декабрьского восстания 1825 года» (177, 10—11). Но уже в 1881 году П. Бартенев фиксировал: «В наши дни утратилось несколько обаяние Медного всадника: стеснена площадь, на которой он красуется; самое изображение заслонено чрез меру раздвинутым садом, и вечером, когда проезжаешь теми местами, уже не так отчетливо, как прежде, выступает Петр

Во мраке медною главой» (25, 228).

Действительно, петербургская проза в эту эпоху не замечала памятник Петру. Один из героев предсмертного романа А. И. Пальма (того самого Пальма, который за полвека до этого был восхищен «самым замечательным чудом») «Петербургская саранча» (1884) служит на Сенатской площади, и его поход на службу в романе описывается, но Медный всадник не упомянут.

В те же восьмидесятые годы приезжает из Киева в Петербург молодой (и рано умерший) литератор Виктор Бибиков (о нем теперь пишут как об одном из предшественников символизма). В романе «Друзья-приятели» (1890) он изложил историю своего знакомства со столицей:

«Петербург разочаровал Плавутина. 〈...〉 Может быть, под влиянием альбомов и иллюстраций, которые ему случалось рассматривать, Петербург представлялся пышной столицей, сплошь застроенной величественными зданиями, с площадями для великолепных памятников. И все памятники почему-то воплощались в колоссальном монументе Петра Великого, пушкинском Медном всаднике». Хмурая столица ошарашила героя, но на следующее утро засияло солнце, и он, перейдя с Васильевского острова по Николаевскому мосту, «не спеша пошел по Английской набережной, любуясь красавицей Невой и вспоминая про себя пушкинские стихи. Медный

всадник, среди обширных зданий Адмиралтейства и Сената, благодаря близости громады Исаакия, на купол которого, ярко освещенный солнцем, было больно смотреть, не показался ему большим, но он подошел и ближе рассмотрел красивый монумент». На этом тема памятника в романе обрывается.

Подхватило эту тему уже новое столетие.





ЧАСТЬ ВТОРАЯ

«ПРОШЛО СТО ЛЕТ...»

В невскую столицу явился календарный двадцатый век. Наверное, никогда еще так чувствительно не переживалось само протекающее время. Литературовед А. Л. Слонимский говорил в 1945 году: «Я помню мальчиком течение времени. Есть книжка Мандельштама «Шум времени», и я помню, как меня поразило, что у него то же ощущение. Он мой сверстник. Он конец века переживал так же, как и я. Это ощущение колеса времени». Числа годов обладали для этого поколения своей мистикой. Оно пыталось удержать, закрепить, ощупать это чувство — «ловило время за хвост».

В детскую молодого века с улицы доносился гул юбилеев.

В мае 1903 года у Николаевского вокзала против Невского поставили арку с тремя картинами. Посредине — буря на море и Петр, спасающий тонущих, слева — вид Петербурга, справа — Нева до основания города. На панели у Гостиного двора в сквозном зеленом трельяже — дикий уголок первобытной Невы: скалы, ели, Петр с топором в руке. Перед Думой Петр стоял, опираясь на трость.

На угрюмой, голой, булыжной Сенатской площади разбили цветник. Рядом с памятником Фальконе установили деревянные «мавзолеи». На каждом из них было

по щиту. На щитах — годы смерти русских монархов. На последнем мавзолее был только вензель Николая II...

Но еще в начале того же юбилейного года на площади перед Сенатом и Синодом случилось происшествие — малозначительное для городской хроники, но исполненное глубокого смысла для понимания культуры нового века.

В холодный ветреный денек седобородый старик в истрепанных сапогах и старом пальто привязал к решетке памятника розовый коленкоровый флажок, к которому были приклеены бумажки — выписки из Библии на слово «камень». Сам он уселся рядом, держа в руках адрес министру. Сидел долго, посинел от холода. Смеркалось. Наконец, подошел какой-то статский господин. Старик стал путано излагать свою претензию: нельзя Петру Великому «монамент» ставить, ибо кому памятник поставлен — тот и погибнет, а душа его будет скитаться по площадям. Ходатая отправили в больницу.

Похоже, что старик был тем самым саратовским мещанином, который некогда затевал подписку против монумента Пушкину и забрел с этим делом ко Льву Николаевичу Толстому, о чем и рассказано в сочинении «Что такое искусство?» (87).

Как бы по ошибке режиссера выскочил на всероссийскую сцену этот заблудившийся статист из провинциальных чудаков. Секундная накладка в продолжительном спектакле русской истории прошла незамеченной. Но этот эксцентрический выход был предзнаменованием того карнавала символов, который затеяла на Сенатской площади эпоха символизма. Жадно и беспорядочно черпали символисты из темных недр народного сознания. Смутные архаические табу и софистика многовекового начетничества окружили памятник Фальконе и сюжет Пушкина неразмыкаемым кольцом.

Год двухсотлетнего юбилея петровской столицы катился по колее знаменательных совпадений. 12 ноября случилось наводнение. Когда вода схлынула, выворотив мостовые и разнеся торцы по соседним улицам, на Английской набережной лежали выброшенные Невой огромные дровяные баржи. Из двух миллионов петербуржцев один, по крайней мере, наблюдал это зрелище

с профессиональным любопытством — Александр Бенуа, которому незадолго до того заказали иллюстрации к «Медному всаднику».

Накануне нового века праздновалось столетие со дня рождения Пушкина. В Обществе любителей российской словесности оратор провозгласил: «Первое тысячелетие русской истории закончилось пушкинским веком».

Каждая эпоха пускает в ход свои цитаты. В начале нашего века особенно полюбилось — «Дней Александровых прекрасное начало». С бо́льшим или меньшим основанием черты «прекрасного начала» старались разглядеть в новинках текущей культурной жизни. И приветствовали этой цитатой то изящно набранную обложку свежего альманаха, то новый журнал, посвященный гербоведению, то еще что-нибудь «стильное». Колесо времени словно бы проходило ту же точку. Скупому на похвалы Блоку в 1913 году казалось, что золотой век русской поэзии не вернулся, и он утешал собеседников: на дворе еще только десятые годы, но впереди — обещанные таинством повторенья и посему освещенные отблеском пушкинского имени «двадцатые». Некоторым младшим современникам Блока, стилизующим себя под денди онегинских времен, померещилось, что кругооборот уже и свершился:

Мог бы в двадцатых годах
Рисовать туманных красавиц,
Позабыв о своих летах,
Судейкин — и всем бы нравилось.
(*Г. Иванов*).

Уэллсовская машина времени уносила мечтателей в эпоху ампира. Там, впрочем, путешественнику представало такое, о чем со смущением и запоздалым негодованием вспоминала русская интеллигенция. В начале нашего века, кажется, уже только одному Блоку, не боявшемуся «огненных общих мест», удавалось еще извлечь из этого негодования ноту высокой поэзии. Впрочем, о «таком» с некоторым даже вызовом писал восторженник старины и всеобщий петербургский любимец Николай Николаевич Врангель в своем послании к приятелю — князю С. М. Волконскому:

Бывают дни, когда, надев халат,
Я, к этой жизни более не годный,
Отдаться дням давно минувшим рад
Своей причудой старомодной 〈...〉
О время то вернулося, когда б,—
Чесали бы к ночи́ мне долго девки пятки,
Или разряженный лакей-арап
Влезал б, улыбкою сверкая, на запятки! 〈...〉
И странно мне, что повесть давних лет
Мне смутным эхом сердце взволновала.
Что это прежде,— жил я или нет —
В дней александровых прекрасное начало?

Еще в 1917 году Георгий Шенгели мечтал: «И так доступно изменение девятисот на восемьсот». И в том же году русская поэзия «замкнула слух» от этой расхожей ностальгии.

26 мая 1899 года был заложен первый камень памятника Пушкину в Царском Селе. Директор местной гимназии И. Ф. Анненский сказал в юбилейной речи: «...скоро молодой и задумчивый от наплыва еще неясных творческих мыслей Пушкин снова будет глядеть на свои любимые сады, а мы, любуясь им, с нежной гордостью повторять:

Он между нами жил».

Новому веку формы прошедшего времени было мало. Он хотел видеть Пушкина в ближайшем будущем, завтра, сейчас. И поэт Иннокентий Анненский несколько лет спустя, взглядываясь в тот же памятник Р. Баха, вспомнил об оживающих статуях Каменного Гостя и Медного Всадника:

И стали — и скамья и человек на ней
В недвижном сумраке тяжеле и страшней.
Не шевелись — сейчас гвоздики засверкают,

Воздушные кусты сольются и растают,
И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,
С подставки на траву росистую спрыгнет.

Памятники Пушкину в нашем столетии потом еще не раз оживали. Не Анненский запатентовал этот мо-

тив. Анненский вообще, как заметила о нем Марина Цветаева, ни в чем первым не был: единственный не бывает первым. Но не только в этом дело. Заслуги литературного изобретательства и рационализаторства не так уж часто принадлежат великим поэтам, как это подсказывают нам привычные романтические представления.

Первым тут оказался поэт Константин Льдов, забытый уже при жизни (непонятно даже, как долго он жил,— историкам литературы пока не удалось найти дату его смерти). В 1894 году он выпустил увесистый роман «Саранча», изображающий повседневную жизнь поэта Воронкина (явно авторского двойника) в среде газетной богемы. Описана (по-видимому, с фотографической обстоятельностью) малоизвестная разновидность «пушкинианства» 1890-х годов — «пушкинский кружок», собиравшийся в туляковском трактире на Пушкинской улице (163). И вот в ключевой сцене романа герой без видимой необходимости — побежал. Побежал по набережной от Зимней канавки к Николаевскому мосту:

«Вот промелькнул Панаевский театр, потянулось старинное здание Адмиралтейства. За ним показался мчащийся с развевающимися волосами «Медный всадник», обрисовался темною громадой Исаакиевский собор с его золотым куполом и крылатыми ангелами у бронзовых светильников, точно оберегающими величественное здание.

Степан Ильич замедлил шаг, стал пристальнее всматриваться в памятник Петра и огромный собор с его тяжелыми гранитными колоннами, подобными гигантским свечам, возносящимся в небо. ⟨...⟩

Мощная фигура «Медного всадника» — его вздымающийся на дыбы, копытом попирающий змею конь, его рука, протянутая вперед, повелительно указующая на неведомые пространства, которые предстоит завоевать просвещенному предприимчивому духу,— эта величавая драма на глыбе дикого гранита олицетворяет светлый порыв человеческой пытливости, попирающей змею невежества, высекающей искры божественного огня из бездушного, холодного камня...»

Константин Льдов, заметим, вообще склонен был без видимых причин сопрягать этапы своего жития с пуш-

кинской поэмой. В стихотворении «Первая любовь», вошедшем в репертуар чтецов-декламаторов, он вспоминал себя десятилетним (!) в уездном городке:

Я с книгою идти по улицам люблю
И на ходу читать... И вот, однажды летом
Увлекся как-то я излюбленным поэтом
И, томик Пушкина перед собой держа,
Тихонько к дому брел. Почти у рубежа
Жилища моего, минуя палисадник,
Я гневно побледнел: ударил в книгу мяч,—
И в пыльную траву повергнут «Медный всадник».

В детстве с «Медного всадника» началась «первая любовь» поэта, а на сей раз, на страницах романа «Саранча», созерцание памятника помогло его доверенному лицу Степану Ильичу Воронкину уразуметь свою драму — драму не-поэта, чувствующего влечение к прекрасному, но не умеющего воплотить его в форму, образ, изваяние. И еще понял Степан Ильич, что это — беда всего поколения.

Но пересказанный из пушкинского шедевра пассаж, наспех разукрашенный тусклыми блестками рутинной изобретательности, вроде искр из-под копыт фальконетовского скакуна, оставил по себе другой след в сюжете незнаменитого романа. Монумент Петра на сей раз остался на своем месте перед Исаакиевским собором, но сошел с пьедестала памятник Пушкину на Пушкинской улице и прошелся с Воронкиным. «Воронкин слышит, как тяжело ступает его спутник; какие у него странные сапоги,— вероятно, они обиты для прочности медной оковкой». Потом памятник сжал Воронкину руку на прощание (героя своего Льдов предварительно напоил, так что Степан Ильич мог, не боясь упреков в декадентстве, пространно побеседовать с памятником на профессиональные темы и сказать ему: «Прощай, брат Пушкин»), рука его оказалась холодной, «точно в рыцарской перчатке», Воронкин почувствовал, что жить стало легче, что отныне у него постоянно будет незримый руководитель — и этим букетом цитат из «Медного всадника», «Каменного гостя» и комедии «Ревизор» завершаются 20 листов убористой печати.

Перед нами — маленькая драма литературной эволюции. Константин Льдов оказался, как и многие его сверстники, «слишком ранним предтечей слишком медленной весны». Он забежал вперед. Литературная мода — и в худшем, и в лучшем смысле этого слова — таких «забегов» не любит. Пройдет тридцать лет, и Маяковский «свободно и раскованно» изложит другому пушкинскому монументу свои сердечные дела и «служебную нуду». И тогда эта фамильярность покажется уместной, породив подражания, пародии, отголоски (вроде беседы поэта Рюхина с тем же памятником в «Мастере и Маргарите»). Это, кажется, такой закон: всякому новаторству, всякому триумфальному провалу, свисткам и аплодисментам предшествует нерасчетливая поспешность, тут же на месте наказанная забвением.

Оживающий Медный всадник стал как бы знаком возвращающегося к читателям «живого» Пушкина. А Сенатская площадь стала местом паломничества. Владислав Ходасевич вспоминал о предрубежной весне 1921 года, когда в Петроград приехал Андрей Белый: «В белые ночи, в неизъяснимо прекрасном Петербурге тех дней, ходили мы на тихое поклонение Медному Всаднику». Но сколько читателей «Медного всадника» побывало здесь до этих двух московских поэтов...

Георгий Шенгели, прибывший в 1916 году из Керчи в Петербург, немного наивно рассказал в еще неумелых стихах, как он направился по известному из книг адресу, потом перечитал поэму, но никаких новых переживаний, которые он заранее планировал, не обрел.

Бронзовая статуя стынет на скале,
Заревом объятая в предвечерней мгле.

Голову надменную увенчал акант.
В напряженьи вскинулся Бронзовый Гигант.

Тихо на свидание я к Нему иду.
Сладко в ожидании, сладко, как в бреду.

Ночи ткань опущена. Тихо. Никого.
Я читаю Пушкина — только для Него.

Но застыл, не движется медный истукан:
Жемчуг не нанижется просто на туман.

Умирает музыка, снова краски дня,—
И иду измученный, голову клоня.

Другие поэты сподобились обрести искомые ощущения — так они, по крайней мере, утверждали.

Александр Тамамшев:

И мне привиделся сейчас
В туманный вечер, в дождь осенний
Встречаемый не в первый раз
Пред Медным всадником Евгений.

Борис Евгеньев:

Луна бросает омертвелый свет,
Уснувшего безжалостно тревожа;
Губительней ее волшебства — нет,
Как бледен повстречавшийся прохожий! 〈...〉

В такую ночь затравленный судьбой
И слишком яростным луны сверканьем,
Безумец бледный слышал за собой
Везде тяжелозвонкое скаканье.

Оба поэта были студентами, участниками пушкинского семинария профессора С. А. Венгерова. «Петербургская повесть» владела умами молодых филологов. Из этого семинария вышли самые внимательные и тонкие исследователи пушкинской поэмы — Николай Васильевич Измайлов и Сергей Михайлович Бонди. Был в этом семинарии и Борис Михайлович Эйхенбаум. Он в ту пору тоже писал стихи, и одно его стихотворение посвящено той же теме — памятнику Фальконе:

Над Невой завывает сирена
И тучи близко к земле.
Чугунные вижу колена
У царя на серой скале.
По земле — это тень моя бродит,
Я давно окаменел;
В неизвестном и диком роде
Остался мой царский удел.
И там, над застывшей водою,
Где нет ни людей, ни огня,
Я тоже железной уздою
Удерживаю коня! (*256, 43*).

Объединенные стенами Университета, гулким коридором Петровских коллегий, они тогда, наверное, еще и не понимали, что «Медный всадник» — это и есть главная, сквозная тема их поколения — поколения 1910-х годов. Много лет спустя бывшая бестужевка Елена Тагер, тоже вхожая в венгеровский семинарий, напишет в разлуке с родным городом:

Все равно умру в Ленинграде
И в предсмертном моем бреду
К Воронихинской колоннаде
И к Исаакию прибреду. ⟨...⟩

Ветер Балтики, ветер детства
К ложу смертному прилетит
И растраченное наследство
Блудной дочери возвратит.

И последнему вняв желанью,
В неземное летя бытие,
Всадник Медный, коснувшись дланью,
Остановит сердце мое.

Поэты напряженно вглядывались в творение Фальконе. Они поджидали секунду озарения —

Но северная ночь заплачет,
Весь город окружит кольцом,
И Всадник со скалы поскачет
За сумасшедшим беглецом...

(*Г. Адамович*).

В неподвижности позеленевшей бронзы и заиндевелого гранита поэты последнего петербургского призыва выискивали хоть какую-нибудь память о ночной скачке. Памятник испытывали поэмой.

Но и поэму испытывали памятником [1]. Он был тем отвесом, по которому хотели надежно выверить авторский замысел последней поэмы Пушкина.

В 1913 году в венгеровском семинарии состоялся доклад Бориса Михайловича Энгельгардта «Историзм Пушкина». Докладчик говорил:

«Именно с художественной точки зрения мысль воспользоваться Фальконетовой статуей следует признать

гениально удачной. Вместо того, чтобы односторонне изображать конкретную историческую фигуру, подкрашивать или чернить живой образ и тем создавать несвободное от предвзятости и тенденции историческое произведение, Пушкин оживил «кумир на бронзовом коне», в котором некоторая отвлеченность и символичность были даны a priori 〈...〉

Какой же лик Петра воплощен в Медном всаднике? 〈...〉 «Человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняной трубкой во рту», «нетерпеливый самовластный помещик» или «муж Судьбы», чудотворец, Великий Плотник? Фельдфебель на тяжеловозе или же ... или «Медный всадник»?

Ответ, строго говоря, заключается в самом вопросе. Человек в зеленом кафтане не может быть символизирован в творении Фальконета. Это была бы нестерпимая ложь, ложь преступная, потому что самый памятник такое великое художественное произведение, что исказить его или воспользоваться им для выражения иных идей, чем те, которые вложил в него строитель, было бы непростительным преступлением.

И поэт не пошел против ваятеля» (257, 144—145).

По схеме Б. М. Энгельгардта, Медный всадник — не самодержец, а зачинатель петербургского периода русской истории, решитель исторического движения. Созданный им Петербург нужен для славы нации, для торжества просвещения, для мощи государства. Великий преобразователь не может не наносить удар за ударом тому, кто не признает ничего, кроме своего счастья,— Евгению.

Евгений, согласно мнению Энгельгардта,— идеолог эгоистического счастья личности («человек создан для счастья, как птица для полета»). Жизнь он рассматривает с точки зрения человеческого блага. Но при таком подходе жизнь — «сон пустой», «ничто». И Евгений не приемлет мира. Представитель слишком человеческого начала восстает против закона жизни. Он замахивается на Медного всадника, а его литературный потомок убьет старуху. Шепнув злобное слово бунта, отвергши подчинение своего «я» высшему, он начинает чувствовать за собою тяжелую поступь Судьбы.

Боязнь перед Судьбой,— продолжает Энгельгардт,— стремился преодолеть Пушкин. Постепенно Пушкин пришел к приятию мира. Надо отрешиться от слишком человеческой меры и отдаться бескорыстному созерцанию — и тогда можно понять объективные цели процесса жизни. Очистившемуся самоотречением откроется гармоническая красота мира. Медный всадник — непосредственное олицетворение объективно-целесообразной исторической необходимости.

Концепция Энгельгардта отразила новое жизнеощущение, пронизавшее литературную мысль 1910-х годов. Оно пришло на смену символизму. «Медный всадник» стал водоразделом двух подходов к жизни.

Десятые годы двадцатого века — период в истории русской культуры, едва ли не самый неизученный. Он был оборван сараевским выстрелом, и с тех пор на него и некогда, и некому было оглянуться. Разве что Ахматовой довелось сказать в позднейших стихах —

Наше было не кончено дело,
Наши были часы сочтены...

Эти недолгие часы были исполнены веры в культуру, спасающую мир, в торжество формообразующего порыва.

Духовные учителя предыдущего десятилетия — символисты, каждый по-разному, интерпретировали — чтó «зашифровал» (как им казалось) Пушкин в образах Медного всадника и Евгения. Но все они сходились в хвале бунту Евгения. Д. С. Мережковский первым из них подверг поэму усиленной символистической интерпретации и, в числе прочего, извлек «восстание первобытной стихии в сердце человеческом». Вызов брошен. Произнесен суд малого над великим. Спокойствие «горделивого истукана» нарушено — он еще не знает, кто победит. Верный любовник Параши погиб. Но вещий бред безумца, слабый шепот его возмущенной совести уже не умолкнет, не будет заглушен подобным грому грохотаньем, тяжелым топотом Медного всадника (157, 71).

Валерий Брюсов видел в бунте Евгения минутное торжество «свободного духа единичного человека», который приводит в смятение «державца полумира» (50, 49).

Андрей Белый четко сформулировал вывод, к которому подводили и другие символисты: «Евгений побеждает своей смертью в нашем сочувствии ему» (28, 224).

Среди поколения, которое сейчас называют «постсимволистами», акции бунтарства сильно упали. Хмель дионисийского разгула, тираноборчество, пафос «всечеловека» уступили место трезвому приятию мира, оправданию и прославлению бытия:

Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь — Петра созданье,
Медный всадник и гранит?

«...Я хочу просто жить. Не хочу ни вздрагивать, ни показывать кулак и кричать: „Ужо, строитель чудотворный“»,— писал Борис Эйхенбаум (256, 23). Эта простая жизнь не бездумна. Быт пронизан культурными нормами. Они воспитывают волю к самоограничению.

Молодой философ Энгельгардт с азартом и победительной легкостью упрекал бедного Евгения: «...Евгений 〈...〉 именно «столичный гражданин», «каких встречаете вы тьму». 〈...〉 отрывая личность от народа, разрушая в ней сословную, земную традицию, город не давал ей взамен новых, культурных норм быта, системы новых культурных «предрассудков». 〈...〉 [Евгений] — человек с опустошенной, пустой от всякой культуры душой, «нищий духом», но не из тех, которые блаженны, а из тех, которые сходят с ума, за которыми с тяжелым топотом гонится Медный всадник» (257, 124—126).

В истории «искусственного» Петербурга, по Энгельгардту, не было — в отличие от города на Западе — процесса медленного созидания особой формы духовной жизни. С точки зрения тех же идеалов — русского народного сознания и европейского городского организма — судил ранее чиновный Петербург незаурядный и, к сожалению, кажется, обреченный на бессменный титул «недостаточно оцененного» поэт Иван Коневской. К образному строю «Медного всадника» Коневской ощущал особое, симпатическое влечение. Швед по происхождению (его настоящая фамилия была Ореус), он соотносил себя с тем пушкинским героем, который распался на Евгения и Езерского и который

происходил от поколений,
Чей дерзкий парус средь морей
Был ужасом минувших дней *.

Это свое «варяжское» происхождение Иван Ореус даже предполагал обозначить псевдонимом «Езерский». За 1,5 года до начала XX века (и за два года до своей трагической гибели) двадцатидвухлетний юноша писал приятелю: «...в то время, как Москва и германо-романские средневековые города свиваются, как гнездо, внутри их чувствуются живые недра, взрастившие и питающие их, обаятельные затаенными завитками и уголками своих закоулков. Питер весь сквозной, с его прямыми улицами, проходящими чуть не из одного конца города в другой; внутри его тщетно ищешь центра, сердцевины, в котором сгущались бы соки жизни, внутри — зияющая пустота, истощение. 〈...〉 ты, призванный не к питерским болотным миазмам, уберегись, вооружись корой против их заразного дыхания. Именно вспомнив судьбу многих лиц Достоевского, заброшенных на эту почву и эту атмосферу, беги ее ужаса. Ужиться там способны только полузвери — биржевые, банковые, промышленные дельцы, солдаты и прочий одичалый сброд, далее получерви — приказные, подъячие, мелкие литераторы и ученые, и наконец, полубоги, которые все озаряют, как Пушкин. «Этот омут хорош для людей, расставляющих ближнему сети, и — «люблю твой строгий, стройный вид»... Но вдохновенные, занимающее среднее положение между полубогами и получервями, чахнут и гибнут в этом смраде».

Энгельгардт подверг литературного героя подробному и пристальному разбору. Кажется даже, что мы уже не находимся в аудитории Петербургского университета, а слушаем оратора в Государственной Думе. О Евгении говорится так, как говорят о современниках, о знакомых, о бывших друзьях:

«Его жизнь — не служение, а служба в самом буквальном, прозаическом смысле этого слова; его труд — не творческое созидание, в чем бы оно ни выражалось, а автоматическая переписка и исполнение мертвых,

* См. экскурс «Приют убогого чухонца...».

безразличных бумаг; его смирение — униженная робость («местечко выпрошу») перед грозным начальником, которому, впрочем, зарвавшись (сойдя с ума!), можно наговорить дерзостей, а не сознательное подчинение высшей силе; и, соответственно этому, его идеалы не выходят за пределы мечтаний о легкой жизни.

В этом легко убедиться, проанализировав подробнее его размышления. В них прежде всего поражает отсутствие сознания необходимости труда, непонимание его ценности и обязательности для человека. Евгений скорбит о том, что «трудом он должен был себе доставить и независимость и честь», и с завистью поглядывает на «праздных счастливцев, ума недальнаго ленивцев, которым жизнь куда легка» ⟨...⟩ он спасается в трусливых мечтаниях о счастливой жизни соответственно своим средствам.

Мы сказали «трусливых» не нечаянно. Трусость, боязнь жизни характерна для Евгения. Ведь его мечтания вовсе не соответствуют его идеалу. ⟨...⟩ Ему бы, конечно, хотелось гораздо большего, чем те картины, которые рисует его воображение. Перед ним, как и перед Чичиковым, проносятся соблазнительные видения праздной и легкой жизни богатого ленивца, но он гонит их прочь, так как не видит никакой возможности реализовать их для себя и своей семьи. Ему и в голову не приходит мысль об упорной борьбе за лучшие формы существования, о мужественном завоевании иного благого жребия; свое наличное положение он принимает за величину постоянную, и, стоя на этой мертвой точке, комбинирует все свои планы о счастье. В его жизненной программе не чувствуется никакой надежды хотя бы на материальный прогресс; нет мечты о покорении и приобретении, а жалкая попытка хоть как-нибудь, хоть коекак урвать от жизни кусочек счастья, выпросить местечко, устроить смиренный уголок и, не зная прихотей, довольствоваться летними, воскресными прогулками в поле. Это — чисто петербургский, чисто чиновничий savoir vivre, глубоко враждебный всякой культуре, унизительный для человеческого достоинства, ничтожный и растлевающий душу, мертвый идеал премудрого пискаря» (257, 126—129).

Московский литератор Иван Никанорович Розанов, знаток русской поэзии и любитель Пушкина, выступил в защиту подсудимого. Пылко и трогательно отвечал он петербургскому философу: «...анализ «Медного всадника» исполнен грубого непонимания. В представлении г. Энгельгардта Евгений — трусливый эгоист, «человек прежде и больше всего», к строительству личной жизни относящийся несколько «по-чичиковски». Произведение Пушкина вовсе не дает материала для такой пренебрежительной характеристики. Совершенно напротив! Пушкин указывает идеалистические черты в своем герое. «Бедный Евгений» является «бедным рыцарем» своей Параши. Когда началось наводнение, «он страшился бедный не за себя». Трусливый эгоист, типичный чиновник не сошел бы с ума от гибели невесты. Он легче бы примирился с фактом и впоследствии вероятно нашел бы счастье с другой Парашей. Всякие ассоциации с Чичиковым являются тут совершенно неуместными» (74, 324).

Оба мнения, инвектива Энгельгардта и защитное слово Розанова, обозначили те пределы, те полюса, между которыми безостановочно колеблется читательское восприятие. Оба участника спора выхватили по одному звену из длинной вереницы симпатий и антипатий, которые стремительно и неуловимо сменяют друг друга в душе читателя, пока он следит за историей бедного чиновника.

Искушенный методолог Энгельгардт знал о том, что читательское ощущение поэмы строится на получувствах, на перепадах душевных состояний. Он сам в известной цитате из Белинского стремился разглядеть не мнение критика (оно, в конце концов, определяется личным мировоззрением), а свидетельство читателя о непосредственном впечатлении. В словах Белинского он подчеркнул признания о «смущении», о «содрогании сердца», о том, что «нам чудится». Он видел, что поведение читателя, заданное Пушкиным, состоит из поворотов, обходов, возвратных движений. Только в этой динамике читательского переживания и существует пушкинский Евгений. Увлеченный пафосом «любви к року», который он спешил внушить своим сверстникам, Энгельгардт

исключил ноты сомнения из восприятия «петербургской повести».

Нельзя сказать, что все построения Энгельгардта были «головными», доктринерскими. Ему принадлежат очень тонкие наблюдения над природой «Медного всадника», над его подспудными токами, над настроениями, рождающимися «между строк». Он касался самых загадочных, почти биологических глубин происхождения пушкинского сюжета. Чутьем редкого читателя он уловил в «Медном всаднике» перекличку со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы» — видимо, еще не зная, что в черновиках этих стихов есть и «Топ небесного коня» и «Топот бледного коня». Исходя только из своего читательского ощущения, он писал, что «„Парки бабье лепетанье, спящей ночи трепетанье“ превратились в ужасающий грохот тяжело-звонкого скаканья гиганта. Здесь даже можно отметить чрезвычайно любопытную эволюцию того слухового образа, который лежит в основе знаменитой сцены поэмы и является отражением определенного момента пессимистического настроения» (257, 152). Читательская интуиция здесь невольно задела важную тему: связь сюжета «Медного всадника» с излюбленным у романтиков мотивом «автомата» (может быть, под влиянием легенды о статуе-автомате», изображавшей Петра). Идея автомата в XVIII веке восходила к образу часового механизма (264, 27). А именно однозвучный ход ночных часов вызвал к жизни сочиненные Пушкиным в бессонницу 1830 года стихи.

Но не культурно-исторические экскурсы волновали Энгельгардта. Он был озабочен историей своей страны, и притом будущей едва ли не больше, чем протекшей. Казалось, что от верной интерпретации поэмы 1833 года зависит судьба завтрашнего дня.

Поэзия здесь использовалась как философия истории. Принес с собой этот перелом в отношении к русским стихам «не календарный, настоящий двадцатый век». Но — «что делать нам с бессмертными стихами?», как спрашивал Николай Гумилев. То, что русские стихи исправляли должность немотствующей по временам историософии, этики или культурологии, конечно, вызывает в нас гордость за внутреннюю силу кажущегося хруп-

ким поэтического слова. Только сознаемся ли себе, что, вычитывая из стихов жизненно важные мировоззренческие построения, мы невольно упускаем из виду самоценную правду «звуков сладких», их независимость? Не забываем ли, что диалектика стихового строя переиначивает и «снимает», пусть самые глубокие, но все же прозаические сообщения? Когда-то критик Юлий Айхенвальд в полемическом запале утверждал, что «не стихи «Медного всадника», а участь бедного чиновника — вот средоточие, к которому тяготеет непосредственный интерес читателя». Стоит, однако, вспомнить, что многие строки «Медного всадника» живут жизнью отдельных стиховых организмов (сохранилось в памяти, как шептал «Люблю тебя, Петра творенье» Николай Павлович Анциферов у окошка поезда, увозившего его в ссылку), чтобы задуматься о том, что не только сюжет, из которого в конце концов и выводятся те или иные концепции поэмы, составляет предмет читательского тяготения в «Медном всаднике».

Спустя три года после энгельгардтовского доклада, в самый канун конца петербургского периода русской истории, появились возражения Бориса Эйхенбаума: «Здесь истории приписано слишком большое причинное значение и тем, надо сказать, умален высокий и обширный дух Пушкина. Б. Энгельгардт слишком забывает здесь, что он говорит о *художнике* — его метод слишком рационалистичен. ⟨...⟩ При чтении его статьи можно забыть, что Пушкин писал стихи — это лучшее свидетельство против его метода» (204).

Впрочем, уже и год спустя в том же венгеровском семинарии раздался голос в защиту дразнящей неуловимости пушкинской поэмы. Голос принадлежал человеку, который не вышел в первые ряды нашего пушкиноведения. Но он был поэтом, маленьким, но поэтом. Для поэзии 1910-х годов понятие «маленький поэт» вообще по целому ряду причин теряет свой оскорбительный смысл. Тем более, когда речь идет о судьбах книг в восприятии этого поколения. Стихи для этой эпохи становятся и наиболее частой, и наиболее информативной формой читательского самоотчета. Есть такие эпохи в истории словесности, когда поэзия стимулирует чита-

тельскую реакцию не столько в виде оценок в дневнике, письме, рецензии, эссе или диссертации, но прежде всего в форме стихотворных вариаций и отголосков. Такой эпохой для русской поэзии было начало XX века. На особенность читателя поэзии этой эпохи некогда указал один из активных участников тогдашней петербургской литературной жизни критик Е. В. Аничков — «Символизм вызывает *вдохновение*. Читать стихи может лишь тот, кто ими вдохновляется. Только тогда ему, пожалуй, грозит одна величайшая опасность, под которую подпало в начале XX столетия около 500 русских молодых людей — самому начать писать стихи». Сегодня мы можем без запоздалой и неуместной раздражительности оценить историко-культурный смысл повальной стихомании предреволюционных годов. Обильная рифмованная литературная продукция этого периода часто вызывала упреки в «книжности», «вторичности» и т. п. Но это было не дефектом многочисленных напечатанных и оставшихся в рукописях стихотворений, а их главным содержательным принципом: это были стихи *читателей*, стихи о книгах и по поводу книг, это, по сути дела, обширный пласт библиофильской поэзии, ценнейший источник для понимания того, *что* и *как* читало и перечитывало русское общество в эпоху между двух революций. И если провести статистическую проверку репертуара цитат, то скорее всего окажется, что из произведений русской литературы одним из наиболее часто, даже навязчиво, цитируемых в эту эпоху оказывается — «Медный всадник».

Вот и не названный еще Михаил Лопатто (автор трех поэтических сборников) описал свой сон о Медном всаднике:

Тупик и глухой палисадник,
А конь задыхается сзади,
И мечется бронзовый всадник.
Дрожа, припадаю к ограде.
И вот озираюсь с тоскою.
Пустынно. Вода. Корабли.
С холодною черной Невою
Там сходится море вдали.

27 февраля 1914 года М. Лопатто прочел доклад «Проблема „Медного всадника“». «Все писавшие о «Медном всаднике» сделали одну общую ошибку: что они думали по поводу поэмы, они приписывали автору ее. Великое художественное произведение тем совершеннее, чем формы его общее и прозрачнее, и всякая частная мысль является в произведении посторонним телом. Особенно это можно сказать о «Медном всаднике». Он весь как бы состоит из формул, которым можно придать любое значение. Поэтому, если понимать проблему «Медного всадника» в ее определенной, частной форме одного из изложенных пониманий, то окажется, что от Белинского до Брюсова и А. Белого все ставили проблему, и один, кто ее не ставил, был сам Пушкин» (281).

Лопатто возражал против дополнений и разрисовываний неповторимого единства и цельности пушкинской поэмы. Брюсовское объяснение стиха «Россию поднял на дыбы» — реформатор Петр спас Россию над бездной — отталкивает Лопатто своей рационалистичностью: «Но у Пушкина нигде не высказывается мысль, что до Петра Россия неслась в бездну, да и едва ли он мог иметь такую мысль. Аналогия России, взнузданной Петром, и Всадника над обрывом скалы так сильно захватила воображение поэта, что он не мог отказаться от нее, однако не приписывая ей такого решающего смысла. Ошибка комментатора не в неправильном понимании этой формулы, этого прозрачного образа, но вообще в желании как-то понять его».

«Для моего уха в «Медном всаднике»,— говорил Лопатто,— главным мотивом будет мотив сомнения. В этом сомнении виноват, однако, не автор; оно не отразилось на цельности произведения: поэма закончена вполне, а проблема и не может быть разрешена, так как сама жизнь, те волны жизни, которые всегда дрожат в чуткой душе автора, были противоречивы, непримиримы».

Докладчик считал, что Пушкин не становился ни на сторону Петра, ни на сторону Евгения. Этим Пушкин открыл моральную проблему, которой он в «Медном всаднике» не решает и вообще не решил до конца жизни. Лопатто объяснял это раздвоенностью пушкинского миросозерцания, внутренним беспокойством последних

лет Пушкина, его сомнением в том, насколько героичны все вообще вершители судеб.

Протокол обсуждения доклада в семинарии сообщает:

«Возражения. Среди оппонентов выяснилось 2 основных взгляда. Одни утверждали, что в «Медном всаднике» проведена проблема «личности и государства», причем Пушкин определенно встал на сторону государства, хотя это ему не мешало чисто по-человечески сочувствовать и личности, неизбежно раздавленной государственностью.

Другие указывали, что Пушкин эту проблему только поставил, не давши никакого определенного решения, в чем, однако, нельзя видеть никакой раздвоенности. Пушкин отразил лишь самую жизнь, которая дает в данном случае истинную трагедию, так как тут нет ни правых, ни виноватых.

Общий характер реферата носит, по мнению проф. Венгерова, эстетический характер и мало обоснован с историко-литературной стороны».

В академических дискуссиях и в литературных беседах 1910-х годов число проблемных истолкований «Медного всадника» исподволь преумножалось. На знаменитом Пушкинском вечере 1921 года в петроградском Доме литераторов Владислав Ходасевич назвал восемь возможных интерпретаций:

Трагедия национальная: столкновение петровского самодержавия с исконным свободолюбием массы.

Бунт Евгения как протест личности против государственного принуждения вообще.

Петербург — окно в Европу. Трагедия Евгения как отражение проблемы «Европа и мы».

Столкновение человека с темными потусторонними силами, как и в «Пиковой даме», в «Уединенном домике на Васильевском», в «Каменном госте».

Ответ на польские события 1831 года. Бунт Евгения — мятеж Польши против России.

Блистательная поэтическая полемика с Мицкевичем.

Чудесное изображение Петербурга, то благоденствующего, то всплывающего, «как Тритон».

Бесхитростная повесть о разбитых любовных надеждах маленького человека (199, 31—32).

Вот это-то последнее в эпоху символизма на фоне «вечных» и «проклятых» вопросов как-то отошло в тень и должно было вспоминаться с некоторым напряжением.

Но такой, «бесхитростный», Пушкин тоже существовал в эту эпоху. Мы бы ничего не знали об этой стороне читательского восприятия, если бы не сохранился любопытный документ, что-то вроде «письма читателя» или «дневника читателя».

В бумаги Вячеслава Иванова попала ученическая тетрадка. Аккуратным почерком, лиловыми чернилами неизвестный читатель (или читательница) излагает свои впечатления от «Медного всадника» (283). Неустановленный автор не гадает, какие исторические силы или общественные начала олицетворены в Евгении и Медном всаднике. Он просто предает бумаге теченье читательских мыслей:

«Быстрый переход от одного к другому пленяет не только лаконизмом, но и легкой шаловливостью, склонностью к забаве. Например, в том месте, где Евгений страшно бледный сидит верхом на мраморном звере, говорится:

Он не слыхал
Как поднимался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал...

Хотя к Евгению всюду сохранен жалостливый и участливый тон, но здесь есть что-то одобрительное к привольности дури стихий».

Читатель отмечает и то, что ему кажется «неудачами» Пушкина. Мы получаем свидетельство двусмысленности пушкинской интонации в восприятии дореволюционного читателя:

«Довольно неудачной кажется мне фигура царя. Есть что-то банальное в его долженствующей быть величавой скорби, в его доброте, с какой он молвил слово генералам — спасать народ. Здесь именно должен был быть представлен вообще «царь» — милостивый и бла-

городный, а получилось как-то фальшиво. И царь сейчас же забывается дальше, где говорится

С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые.

Эти мраморные львы гораздо живей царя».

Тетрадка заполнялась в ту литературную эпоху, когда между русскими лириками шло беспрерывное поэтическое состязание, что-то вроде конкурса на самое неповторимое, самое «личное» авторское лицо. В пушкинской поэме читателя удивила, а потом обрадовала «безличность» автора:

«Тон Пушкина — тон обывателя. Это голос говорящего из толпы. Верность его слов — не верность глубины или неожиданного прозрения, а верность обыденности. Так, сравненья его лишены украшающей силы, они все взяты из довольно прозаического человеческого обихода. Например, в описании Невы нет никакого пафоса торжественности и грозности стихии, никакой увлеченности ею. Она взята как что-то беспризорное, слепое, жестокое, даже немножко досадное.

Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь...

...А сильные ветры — это буйная дурь и не более. Все это не способно ни пленить, ни восхитить, но это донельзя знакомо, верно и отчетливо.

Унылое впечатление скудной финской природы передается без всякого личного ощущенья. Но она свежа и видна во всей своей неприглядной безысходности. И в нескольких местах повторенный мотив скудости природы, ненастья, осени создает мрачный фон произведенья, как гнет какого-то заточенья. 〈...〉

В конце концов, этот голос из толпы, какой-то очень близкий и знакомый — чрезвычайно далек. Ведь это издали — краски стираются, а здесь нет ни яркости красок, ни предметов, застревающих во вниманьи своей плотностью. Благодаря этому «Медный всадник» не спо-

собен надоедать и быть исчерпанным. Он весь дан с истинной живостью и не ограничен ничьим личным, как явленье природы, которое можно судить разно.

Он закончен, так как тут есть и два контраста и разрешенье им, и вместе с тем не закончен, так как предоставлен каждому для продолженья.— А это свойство всех великих произведений».

Именно это острое и живое ощущение — одновременной завершенности и открытости — объясняет то, что происходило с «Медным всадником» в начале нашего века [2].

Пушкинская поэма 1833 года всем строем своим направлена в будущее. Литературовед В. Л. Комарович (тоже выходец из венгеровского семинария) писал о «строго выдержанной с начала до конца условно-исторической перспективе поэмы, с свободным переходом от прошлого к современности («прошло сто лет»), а от современности — на это не обращают обычно внимания — к будущему: рассказ о наводнении и судьбе Евгения прямо назван в авторском предуведомлении (ранней редакции) «зловещим», т. е. указывающим в будущее; о будущем — и авторский вопрос памятнику («И где опустишь ты копыта?»)». (122, 218). Русский читатель начала XX века эту устремленность в будущее, этот вектор, направленный из прошлого, уловил и жил предчувствием того, что сюжет пушкинского творения возымеет продолжение.

Тут, конечно, нужно оговориться. Читатель бывает разный. Далеко не вся совокупность грамотных граждан, читающих и пишущих на русском языке, находилась за последние сто пятьдесят лет под чарами пушкинской поэмы. И не для всех монумент на Сенатской площади оживал пушкинским сюжетом. Вот едва ли не подлинная история, отразившаяся в беллетристике Ольги Форш. Персонаж ее повести «Сумасшедший Корабль» руководит студией начинающих писателей и предлагает им в виде упражнения описать памятник Петра в форме письма к другу, его никогда не видевшему и живущему, скажем, в Китае. Давалось на это пять строк, писать надо было рельефно, сжато, одну «квинтэссенцию». К следующему уроку почти все студийцы пере-

ложили пушкинское описание, но в пять строк не уложились. Единственно отвечающим нормативам было следующее сочинение:

«Как я живу на Галерной и ходю на работу, конечно, мимо заказанного памятника, то, не глазея по сторонам, его никогда не видал. Как учитель задал, я обсмотрел. Ничего — здоровый памятник, чугун переплавить, хватит тонн. В Китае же девочки не имею, а в ЗАГС после получки иду с Саней из Красного треугольника. Как памятник она отлично видала, то размазывать нечего. Пять строк. Точка».

Читатель бывает разный, и в этом отношении эпоха, именуемая иногда «серебряным веком», не очень отличалась от иных. Вот в 1913 году художник А. М. Любимов стал издавать в Петербурге газетку, украшенную изображением фальконетовского монумента, и сразу услышал на столичных улицах такие разговоры:

— Что за лошадь?

— Должно быть, бега публикуют.

— Нет, кавалерийская школа или манеж.

Но не об этом читателе сейчас идет речь, не о читателе газет и беговых программок.

А идет речь о том нерасчленимом и взаимопереплетенном единстве людей и пейзажей, дней и книг, стихов и событий, которое жило напряженным ожиданием — чуда или беды, апокалиптического конца или начала обновленной жизни, новых катакомб или новых «двадцатых годов», вторжения конных кочевников или нового Пушкина.

Подозревались чудеса и на Сенатской площади.

Городская обыденность вообще насквозь пропиталась тайной. Актер Борис Пронин, записной энтузиаст, человек-зеркало, человек-калейдоскоп, в котором отражались и мелькали настроения и «творческие сны» его великих современников, в канун нового века приглашал друзей отправиться на Николаевский мост и прислониться спиной к ограде: дрожание моста дает ощущения необыкновенные! В унылой повседневности уличных картинок угадывалось инобытие «древних поверий», как сказал Блок о заурядной полуночной деве. Друг Блока Евгений Иванов записывал в дневнике: «... видел, как неслись пожар-

ные по Загородному и по Гороховой. Богдановская табачная фабрика горела. Было туманно, и несущаяся четверка в колеснице с касками пожарных — изумительна. Древнее...». Поэты, описывая Петербург, охотно вставляли в стих слово «сирена» (иногда рифмуя с ацетиленом): новейший технический термин, не обинуясь, отсылал к античным легендам. Огонек папиросы в темноте раскрытого окна показался Иннокентию Анненскому угольком, нацеленным в глаз Полифема. Как бы одна большая ода Петербургу складывалась всеми поэтами начала века — поистине от мала до велика — и вот тень одноглазого чудища возникает у другого, бесследно промелькнувшего петроградского поэта: «Троицкий мост над широкой Невой будто сутулый циклоп на карачках» (184, 63). Лик Медузы сквозил Бенедикту Лившицу из всех шедевров петербургской архитектуры. Поэты заселили Петрополь дальними родственниками пушкинского Тритона. Тревожили поэты и вечный сон Петра. Император снова стал появляться на улицах своего города. Один раз — в стихах В. А. Зоргенфрея, «спутника Блока»,— он подошел к костру на петроградской улице и совместился со своим тезкой и покровителем:

А над камнем, у костра,
Тень последнего Петра —
Взоры прячет, содрогаясь,
Горько плачет, отрекаясь.

А в стихах Валентина Стенича (единожды бывшего собеседником Блока) Петр, напротив, воскресал бодрым и деятельным —

Идет июльскими ночами
«Могуч и радостен», как встарь,
В венце и тоге за плечами
Вдоль Невки Медный Государь

и обращался к своему «вскормленнику»:

«Восстания огонь угрюмый
Бросай в угрюмую метель!
Мои антихристовы думы
Свершать — уделом не тебе ль?

Ну где же ты? Скорей, не мешкай,
Завещанный переворот!»
И сардонической усмешкой
Неправильный кривится рот.

В 1909 году петербургская рутина заискрилась знаменованиями на площади Сената — комиссия по ремонту памятника Петра обнародовала протокол:

«При вскрытии большого заделанного отверстия в крупе лошади выяснилось, что в задних ногах имеется солидный кованый железный каркас, тщательно запаянный, вследствие чего вода в него не проникала и оставалась в брюхе коня. Всего выпущено до 125 ведер воды».

Будничная эта история о скоплении жидкости в полости металлических сооружений означала для людей эпохи символизма целую систему уравнений:

Петр победил стихию финских волн и подавил мятеж дерзнувшего замахнуться на памятник. Прошло двести лет после первого события, не прошло и ста после второго — и якобы умиренная стихия взяла реванш за покоренного идолоборца, проникнув внутрь бронзового кумира. Борьба не кончена. Противостояние вечно. Стихия и Петр не только мыслительно нераздельны — случай со 125 ведрами воды в чреве медного коня придал схеме наглядность чертежа.

Сергей Городецкий напечатал выписку из протокола в хронике журнала «Золотое руно». Он не стал ее подробно комментировать. Он только выделил курсивом наиболее прозаично, «технически» звучащие фразы отчета да предварил выписку многозначительным нотабене: «Мифом веет от протокола...»

Слово было найдено.

В какие верю мифы,
Какие мифы чту,—
Где золотые грифы
Повисли на мосту.

(*К. Арсенева*)

«Медный всадник», в котором рассказ о создании города соседствует с историей одного из его обитателей, стал читаться как «миф» в ту эпоху, когда прошлое

Петербурга было осознано как причина всех последующих событий в жизни петербуржцев [3]. Из обстоятельств воздвижения столицы выводились и объяснялись городские случаи и происшествия. Поколение символистов вырастало на стихах Якова Полонского, среди которых было и стихотворение «Миазм» — там тяжкий вздох мужичонки, строившего Петербург, через полтора века душит малолетнего наследника роскошного дома на Мойке: новый дом построен на старом кладбище. Воспоминание об этом стихотворении живет и у раннего Николая Тихонова:

Я строил этот город, я погиб,
Швырнули труп в болото,—
Вот почему мне дорог здесь изгиб
Любой стены, любого поворота.

Символисты верили в надчеловеческую природу основателя города и часто доказательством приводили старообрядческое воззрение на Петра как на антихриста. Демонического Петра увидел у Пушкина Иван Коневской: «Пушкин разрешал драму безысходности человеческого существования подвигами и победами человеческой борьбы, губительной и строительной, с волями других людей и внечеловеческой природы. Первые полубожеские герои и демоны его поэзии — это Наполеон и Петр Великий, один — только «мятежный вольницы наследник и убийца», только Бич Божий, другой — «Божия гроза», создатель земли и града и беспощадный к малым людям «Медный всадник», но великодушный к подданному император» (125, 204). Потом символисты перенесли свое понимание пушкинского Петра на страницы академических изданий — С. А. Ауслендер писал в венгеровском издании Пушкина: «К Петру все влекло Пушкина; в Петре видел он и классического героя-победителя „Полтавы“ и почти божество — мистически прекрасного, восторгающего и вместе пугающего „чудотворца“ „Медного всадника“».

Сергей Соловьев переписал пушкинское Вступление наново — Петру было присвоено звание «неземнородного»:

И волею неземнородной
Царя, закованного в сталь,
В пустыне, скудной и холодной,
Воздвигнут северный Версаль.
Где вечно плакали туманы
Над далью моха и воды,
Забили светлые фонтаны,
Возникли легкие сады,
Где плавали за рыбной данью
Два-три убогие челна,
Закована глухою гранью
Невы державная волна...

Мифы, как было тогда принято считать, возвращаются во снах [4]. И тут кстати припомнилась легенда о сне князя Голицына.

Георгий Чулков писал: «Пушкин, заключив вещий сон в совершенную форму своей символической поэмы, как бы отклонил от нас чары видения» (250, 165). Алексей Ремизов, словно в подтверждение того, что сон о единоборстве с Медным всадником — общий и ничей, включил в цикл своих «ночных видений» и такое: на Марсово поле (а это в истории Петербурга не только плац для парадов, воспетый Пушкиным, но и место Зверинца) сгоняют обезьян со всех концов света и предают мучительным казням. «Когда же Марсово поле насытилось визгом и стоном, а земля взбухла от пролитой обезьяньей крови, а крещеный и некрещеный русский народ надорвал себе животы от хохота, прискакал на медном коне, как ветер, всадник, весь закованный в зеленую медь. Высоко взвившийся аркан стянул мне горло, и я упал на колени. И в замершей тишине, дерзко глядя на страшного всадника, перед лицом ненужной, ненавистной, непрошенной смерти, я, предводитель шимпанзе Австралии, Африки и Южной Америки, прокричал гордому всаднику и ненавистной мне смерти трижды петухом».

Петр — первоначало, определившее всю жизнь любого петербуржца и постоянно напоминающее о себе памятником на Сенатской площади. Такой вывод из пушкинской поэмы стал исходным ощущением человека эпохи символизма. Оно было «несказанным» и «несказуе-

мым», и должно было даваться намеком, загадкой. Но эпигоны, не смущаясь «тайной», охотно излагали это ощущение в стихах «всеми словами»:

И понял я, что по надгробным плитам
Там призраки проходят сквозь века,
Что в этом городе нельзя не быть сердитым,
Что шпоры острые вонзаются в бока,
И конь навеки вознесен над нами,
Трепещущий и злобный, как мы сами...

Единый миф должен был восстановить цельность раздерганного («как кинематограф» — говорили тогда) сознания. И многим показалось, что соборное поклонение Медному всаднику объединит навеки петербуржцев одного поколения, несмотря на разницу темпераментов, поэтических или политических пристрастий. В таком духе и надписывал в 1916 году Георгий Иванов посвящение-акростих Ларисе Рейснер на своем сборнике «Вереск»:

Любимы Вами и любимы мной
Ах, с нежностью, которой равной нет,
Река, гранит, неверный полусвет
И всадник с устремленной вдаль рукою.
Свинцовый, фантастический рассвет
Сияет нам надеждой и тоскою,
Едва-едва над бледною рекою
Рисуется прекрасный силуэт...
Есть сны, царящие в душе навеки,
Их обаянье знаем я и Вы.
Счастливых стран сияющие реки
Нам не заменят сумрачной Невы,
Ее волны размеренного пенья,
Рождающего слезы вдохновенья [5].

Стихи гладковатые, из тех, что потом сам Георгий Иванов называл «стекляшки», но последние строчки горько аукаются с его будущей стариковской бездомностью.

Миф должен был явиться в своей конкретной наглядности, он должен был, как учил Вячеслав Иванов, ощущаться «в физическом плане». «Это рядом» — вот жи-

вое ощущение мифа. Критик Леонид Галич писал о петербургской легенде: «...тут явственно звучит миф, и как-то даже стыдно подумать, что мы можем побывать в этом мифе, вспрыгнув на трамвай номер пятый. ⟨...⟩ Мы бегаем по улицам Петербурга, носимся по Невскому на извозчиках, летим в трамваях на Васильевский остров ⟨...⟩,— и не знаем, что живем в сказке, что этот город не простой, не естественный, что он не вырос, как растут поселения, медленным природным развитием, а пригрезился однажды Петру и так и затвердел, как пригрезился. Уплотнился, опустился на землю, стал оформленным, вещественным, каменным. Город, порожденный мечтою. Это, кажется, единственный случай, недаром столь пленительный для поэтов» (73, 7—8).

Трамвай с остановкой у мифа... Это-то и составляет суть «мифотворческого» переживания: миф воспроизводится здесь и сейчас, до него рукой подать, он за поворотом, за углом, за окном трамвая:

... Дома и фонари и уличная грязь
Мелькают в окнах сетью непрерывной.
Знакомо все — дома, дворцы, мосты.
Огни трамваев в радости призывной...
Перед Исакием в тоске застыл,
Как и всегда, на сумрачном граните
Великий Петр на скачущем коне.
К чему стремиться и чего хотите?
Кондуктор скажет все равно: конец
Билетам красным...

(*Г. Арельский*)

Миф пущен в еженочный прокат в стихах Н. Я. Агнивцева с их, по слову Осипа Мандельштама, «маргариновым старым Петербургом, где стилизация не прячется в уголках губ, а прет из каждой строки, как лошадиное дышло»:

И лишь запрут в Гостином лавки,
Несутся к небу до утра —
Рыданья Лизы у канавки
И топот Медного Петра!

Здесь и сейчас, опять и снова:

В дни грозовые слышится вновь
Знакомый раскатистый скок...
Взвел бровь,
Тяжкую бровь,
Злую бровь
Державный ездок.
(*С. Парнок*)

Стихотворение становилось своего рода ритуалом, воспроизводящим миф. Нужно было для этого начать его со слов «опять», «вновь», «снова» и привести в финале к статуе Петра. Роковая закономерность появления статуи под конец стихотворения как бы поддерживала незыблемость и вечную возвращаемость мифа.

Как это делалось? Вот в 1913 году Александр Архангельский, впоследствии известный пародист, а тогда — начинающий поэт из Ейска, приехавший в Питер и находящийся под влиянием «всадникологии» Евгения Иванова, сочинил стихотворение «Городу». Имитатор и пересмешник по природе, он составил петербургское «вообще» стихотворение образца 1913 года:

Я вновь в твоих объятьях дымных
Умру в ночном небытии,
И больше проклинать не стану
Удары тяжкие твои...

Но в воскресение поверив,
Приду на площадь поутру
И гляну с тихою улыбкой
В глаза любимому Петру.

Однако провинциальное прошлое сказывалось. «Любимый Петр» и «тихая улыбка» звучали наивно. «Мифологичности» не хватало: мало было добавлено «опять» и «снова»; в одном глаголе не хватало оттенка многократности и повторности, а в другом было переложено индивидуального и психологического. Портило вкус в этой декларации нового Евгения после бунта и отсутствие прямого преклонения перед мифом.

Архангельский послал этот опус своему поэтическому опекуну — Алексею Скалдину, верному выученику Вя-

числава Иванова. Тот навел порядок по всем правилам петербургского мифотворчества:

Я вновь в твоих объятьях дымных,
Опять в ночном небытии,
Но больше проклинать не буду
Удары тяжкие твои.
И в воскресение поверив,
Иду на площадь поутру
Взглянуть с покорною улыбкой
В глаза державному Петру.

При этом Скалдин объяснил неофиту:

«Если откинуть реакционное предательство («державному»), то я собственно ничем твоего стихотворения не исказил, но 1) придал его началу необходимый пафос нарастанием «я вновь» и «опять» и переводом всего предложения из состояния обещательного в состояние теперешнего ощущения; 2) усилил пафос антитезой, которой достигнул простой заменой «и» — «но»; 3) поставил вместо простого и скептического (слегка) «не стану» — исступленное «не буду!»; 4) вторая строфа стала синтетической. Ранее она была только обещанием, но обещание еще не синтез. Получается формула: $x - \frac{z}{x} =$ Россия под знаком Петровым — под знаком странной и непонятной, но живой и величественной жизни («Медный всадник»), что и требовалось доказать».

С какого-то момента инкрустировать стихи наречиями, обозначающими возвращение во времени, стало даже избыточным. Символ «Медный всадник» эти «опять» и «снова» заведомо подразумевал. Само упоминание Всадника медного уже означало причастность долгой традиции. Достаточно было в заключении назвать его прямо или иносказательно, и стихотворение тем самым получало мотивировку своего существования:

И глубже лазурь над рекою,
И четок в немой вышине
С протянутой к дали рукою
Чугунный ездок на коне.

(*Д. Цензор*)

Неудержимо катится Нева...
О, кто-то затопил меня тоскою!
Петра я слышу вещие слова,
Он вдаль грозит протянутой рукою.
(*Н. Бруни*)

Миф живет четким контрастом. Антагонисты должны воплотиться в имена, в слова с большой буквы. И в поисках мифа, скрытого в пушкинской поэме, взоры обратились к фальконетовской композиции. А тут в глаза бросилась змея.

Фальконе поместил ее под копытами лошади как аллегорию зла, с которым боролся Петр. Змея, впрочем, нужна была ему не только как аллегория, но и как скрытая третья точка, на которую мог опираться конь. Деталь эта вызвала нарекания, и скульптору в письме к Екатерине пришлось искать дополнительных аргументов в пользу своего замысла: «Петру Великому перечила зависть, это несомненно, он мужественно поборол ее, то точно несомненно: такова участь всякого великого человека. Если бы я когда-нибудь делал статую Вашего величества и если бы композиция это позволила, то я бросил бы зависть внизу пьедестала».

Но в пушкинской поэме змеи нет. Почему автор «Медного всадника» отказался от этого мотива (в другой раз, в эпиграмме «Лук звенит, стрела трепещет...», он, наоборот, примыслил пораженное чудовище к статуе Аполлона с луком) — это еще предстоит объяснить пушкиноведам. Может быть, потому, что, как полагал Г. П. Федотов, роль антагониста Петра Пушкин передал водной стихии? Как бы то ни было, Пушкин «подправил» здесь замысел французского скульптора, затушевал деталь бронзовой группы.

Впрочем, и сам скульптор оставил змею как бы в тени. В 1867 году в Петербурге побывал автор «Алисы» Чарлз Доджсон, он же Льюис Кэрролл. Для охотника за парадоксами статуя Фальконе оказалась хорошей поживой. Он записал в дневнике: «Если бы эта статуя была воздвигнута в Берлине, то уж Петра обязательно заставили бы самого приканчивать гадину. А ему это ни к чему. Здесь тема убийства вообще не в почете».

Странное сближение: далее британский гость вспоминает, кажется, особняк Лобанова-Ростовского, где когда-то сидел на сторожевом льве Евгений: «Мы видели также двух огромных изваянных из камня львов. Вид у них такой добродушный, что их даже немножко жаль; у каждого в лапах по большому шару, отчего они похожи на играющих котят».

Змей на памятнике Петру как поэтический символ высоко поднял голову именно в поэзии XX века. Вслед за Блоком и Анненским поэты уравняли противников в силах:

И над оснеженными плитами,
Глубоко мщенье затая,
Прижата медными копытами,
Дрожала медная змея
(*Е. Волчанецкая*).

Это и неудивительно. Змея была излюбленнейшим образом эпохи модерна. Даже петербургский пейзаж «зазмеился» у новых поэтов:

Змеиный путь немых каналов
(*О. Воинов*).

Гранитный, бесконечный змей
Берегового парапета
(*П. Потемкин*).

И город пополам змеею рвет Нева
(*А. Лозина-Лозинский*).

О Фонтанке:

Ты, по-змеиному надменна,
Вползла в новорожденный град
(*Б. Лившиц*).

Русская поэзия и проза девятнадцатого века отмечала иногда — как курьез — извилистые формы среди петербургского царства «квадратных линий» и прямых углов. Так, Владимир Даль отметил «искривленную, дугою согнутую Малую Болотную, едва ли не единственную в целом Питере змейкой перегнутую улицу».

Серьезнее и зловещее некрасовские «змеи».

Некрасовский цикл «О погоде» (это оттуда цитировал Коневской стихи о Петербурге-омуте) кружит около мест и событий пушкинской поэмы —

Да близ медной статуи Петра
У присутственных мест дожидаются
Сотни сотен крестьянских дровней...

Надо всем, что ни есть: над дворцом и тюрьмой,
И над медным Петром, и над грозной Невой...
Надо всем распростерся туман...

Петербург ему солон достался:
В наводненье жену потерял...

И когда рассказчик бросает взгляд на дальние предместья столицы, он замечает:

... как черные змеи, летят
Клубы дыма из труб колоссальных.

Значение этой детали пейзажа раскрылось в двадцатом веке, когда закопченные вертикали окраин стали соперничать в заключениях стихотворений с золочеными шпицами центра:

Встают Екатерининские тени,
Торжественно проходят в Летний сад
И грустно смотрят вдаль, в туман осенний,
Где врезались в оранжевый закат
И загудели мстительно и грубо
Фабричные чернеющие трубы
(*В. Пруссак*).

Трубы и дымы есть в любом большом городе. Но в Петербурге многое из того, что есть в других городах, получало особое значение (ведь и белые ночи бывают в иных местах, например, в Москве, но там их поэты не замечают).

Язык городских дымов вошел в знаковый мир Петербурга. Как писал Лев Мей в 1861 году:

И много говорят мне трубы... В клубах дыма
Я вижу образы живые...

Не из этих ли змейчатых струек позже Блок склубил Змея над Сенатской площадью?

Столбы дыма в поэзии от поколения к поколению меняют свои очертания, как облака в «Гамлете». И, пожалуй, о каждой литературной эпохе можно судить и по тому, что именно ей привиделось в расплывчатых дымных контурах и очертаниях облаков. В этом роршаховском тесте, который поэзия предлагает сама себе, ассоциации делятся на четкие группы. И не случайно Блок разглядел в кольцах дыма фальконетовского змея, а Хлебников над курящейся сопкой — его венценосного противника —

так сопка извергает
Кумир с протянутой рукой (*245, 200*).

Но, как и Змей у Блока, это — «восстания кумир».

О схватке со змеем на Гром-камне шестьдесят—семьдесят лет назад писали стихи многие поэты — почему-то по большей части москвичи: Бальмонт, Эренбург... Обстоятельный Брюсов заменил безногую гадину лапчатым драконом и собрал в одном стихотворении главное из того, что было сказано о Петербурге за два столетия:

Город Змеи и Медного всадника,
Пушкина город и Достоевского,
Ныне, вчера,
Вечно-единый,
От небоскребов до палисадника,
От островов до шумного Невского,—
Мощью Петра,
Тайной — змеиной! ⟨...⟩
Мозг всей России! с трепетом пламенным,
Полон ты дивным, царственным помыслом:
Звоны, в веках,
Славы — слышнее...
Как же вгнездились в черепе каменном,
В ужасе дней, ниспосланных Промыслом,
Прячась во прах,
Лютые змеи?
Вспомни свой символ: Всадника медного!
Тщетно Нева зажата гранитами,

Тщетно углы
Прямы и строги:
Мчись к полосе луча заповедного,
Злого дракона сбросив копытами
В пропасти мглы
С вольной дороги!

Окружая фальконетовский памятник все новыми и новыми приметами современного города (небоскребами, трамваями, «моторами» — т. е. автомобилями), окутывая его городской гарью и запахом бензина, поэты продлевали жизнь мифа. Им казалось, что анахронизм уберегает миф от увядания. Новая деталь, придумка, «развивающая» образ, стали самоцелью. И это понятно — Иннокентий Анненский в согласии с духом науки своего времени заметил: «Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере, вырождаться» (18, 446). То же относилось и к образу медного Петра: поэты изощрялись в сочинении новых деталей к старому мифу. Часто это было курьезно и неуклюже, как у Александра Толмачева:

А у Сената всадник медный
Хотел разрушить пьедестал
И ускакать в туман победный,
Разбив недопитый бокал.

Удачливее многих других в перифрастической пластике стихотворного эскиза был Владимир Набоков:

Я помню все: Сенат охряный, тумбы
И цепи их чугунные вокруг
Седой скалы, откуда рвется в небо
Крутой восторг зеленоватой бронзы.

Или:

Словно ангел на носу фрегата,
бронзовым протянутым перстом
рассекая звезды, плыл куда-то
Всадник, в изумленье неземном.

Состязание в находчивости, как и всякая литературная мода, отражало глубинные потребности русского читателя. Пушкинский сюжет превратился в символ, и теперь ему грозила опасность уплощиться до аллегории (уже в 1906 году Н. В. Недоброво заметил, что символизм

«пошел в широкие круги, где естественно принял форму аллегории как более доступную общему пониманию» (202). И для того, чтобы пушкинский сюжет сохранял обаяние и силу только что услышанного рассказа о подлинном происшествии, его «подсвечивали» другими мотивами петербургской городской мифологии.

Представление о таинственной ночной жизни конных статуй, конечно, может возникнуть и без влияния пушкинской поэмы. К. А. Тимирязев как-то вспоминал: «Через несколько дней после открытия памятника Николаю I я проезжал Мариинской площадью. Старик-извозчик долго, внимательно в него всматривался и, наконец, высказал свое суждение, явно ироническое. Желая испытать его эстетический вкус, я его спросил: «Ну, а тот, другой, там на Исаакиевской?», и получил ответ: «Ну, тот статья иная; ночью — даже жутко-живой» (170). Но поэты начала нашего века пустили в общую скачку всех царственных наездников столицы именно по образу и подобию «Медного всадника». Первым — Сергей Городецкий в «Петроградских видениях».

...А город новое являл:
Три императора промчались
На разных, как они, конях
И в пьедесталы вновь вковались
На трех далеких площадях.

Один в плаще был, и венчанный,
И к морю гневно он скакал:
Предел державы богоданной
Ему опять казался мал.

Другой — красавец в каске медной —
К Александрийскому столпу
Повлек в тоске неисповедной
Коня летящую стопу.

А третий сказочного зверя
Уздой до хрипа затянул
И у Азийских смолк преддверий,
Заслышав битв несчастных гул.

Они, встречаясь над Невою,
Честь отдавали на лету...

Владимир Нарбут вслед за блоковским стихотворением «Лошадь влекли под уздцы...» оживил клодтовских коней на Аничковом мосту и привел их к Медному всаднику. А этого он скрестил с библейским Медным Змием (может быть, и не зная, что сюжет был в ходу в петровскую эпоху — фейерверк 1705 года изображал Медного Змия, а также руку с мечом, пронзающим змею):

Четыре черных и громоздких,
Неукрощенных жеребца
Взлетели — каждый на подмостках —
Под стянутой уздой ловца.

Как грузен взмах копыт и пылок!
Как мускулы напряжены!
Какой ветвистой сеткой жилок
Подернут гладкий скат спины!

Что будет, если вдруг ослабнет,
Хрустя, чугунная рука
И жеребец гранит царапнет
И прянет вверх от смельчака?

Куда шарахнутся трамваи,
Когда, срывая провода,
Гремящая и вековая,
На Невский ринется руда?

Не тот ли снова властно сдержит
Несокрушимый этот вал,
Кто сам стремится, длань простерши,
Кто даже бурю усмирял?

И не пред ним ли, цепенея,
Опять взлетевши на дыбы,
Застынут, как пред оком змея,
Крутые конские горбы?

Чем больше окружали медного Петра урбанистическими деталями, тем глубже погружался он в слой архаических верований. Оказавшись на пересечении стольких легенд и преданий, статуя Фальконе стала порождать все более неожиданные образы. Конь и седок, слившиеся в обыденном сознании в единого кентавра

(Бунин как-то подловил одного критика, обмолвившегося «копытами Медного всадника»), вдруг разделились [6]. Петр спешился (как в «Петербурге» Андрея Белого), а в державном скакуне опознали бедного деревенского конягу.

Сначала это сделал С. Я. Маршак в стихотворении 1912 года, избрав мишенью сатиры невысокую решетку вокруг памятника. При этом он запамятовал, видимо, что и в «Медном всаднике»

Чело
К решетке хладной прилегло.

Этот пушкинский стих вообще почему-то имел свойство забываться: когда в 1926 году работники Главнауки и ленинградских музеев обсуждали необходимость ограды вокруг памятника, присутствовавший на совещании Александр Бенуа должен был специально напомнить эти стихи для того, чтобы вопрос был решен положительно (205).

Маршак писал:

Вот черный памятник Петра,
Кем древле город был основан.
Под ним едва ли не вчера
Гранитный камень отшлифован.
Решетка сделана вокруг —
Разбегу мощному граница...
Куда ты скачешь, милый друг?
Здесь не деревня, а столица!...
Но огражден со всех сторон
Теперь решеткой Всадник медный,
И от Невы он отделен,
И от столицы... Бедный, бедный!
Зато коллежский секретарь
Или коллежский регистратор
Не подбежит, как было встарь,
К тебе вплотную, император.
Не погрозит тебе за то,
Что залит город твой потопом...
И не поскачешь ни за что
Ты по стопам его галопом!

Вот для чего со всех боков
Замкнула памятник ограда —
Последний щедрый дар сынов
Тобой основанного града...

Здесь есть два-три мотива, которые и Маяковский разыграл в своей «Последней Петербургской сказке».

Стихотворение Маяковского настроено в тон грубоватой студенческой шутке, фамильярным образчикам городского фольклора — вроде частушки

У Петра Великого
Близких нету никого,
Голый камень да змея —
Вот и вся его семья.

Имперский пафос петербургских энтузиастов был Маяковскому, конечно, чужд и, вероятно, смешон. Он и десять лет спустя после своей «петербургской сказки» одобрительно отнесся к придуманной начинающим стихотворцем «хохме» —

Стоит Петька Великий,
Безработный кавалерист...

В «Письме Л. Равичу» Маяковский заметил: «Безработный» в применении к Петру Великому — и не обидно, и не грубо, а вместе с тем снижает всю Петрову, всю царственную величавость».

Строитель чудотворный появляется у Маяковского в сопровождении пушкинских рифм из «Пира Петра Первому», и, как в карикатурах, из уст его вылетает пузырь с цитатой из «Медного всадника»:

Стоит император Петр Великий,
думает:
    «Запирую на просторе я!» —
а рядом
    под пьяные клики
строится гостиница «Астория».

Маяковскому была присуща какая-то врожденная неприязнь к «мертвечине» памятников, к «бронзы многопудью» и — «хорошее отношение к лошадям». В его сказ-

ке «трое медных» отправляются в «Асторию» перекусить, что, однако, не вызвало никакого отклика у равнодушных к «петербургскому мифу» обывателей:

Император,
лошадь и змей
неловко
по карточке
спросили гренадин.
Шума язык, не смолк, немея.
Из пивших и евших не обернулся ни один.

Неожиданную ипостась фальконетовского коня остроумный Маяковский подал точной репризой:

И только
когда
над пачкой соломинок
в коне заговорила привычка древняя,
толпа сорвалась, криком сломана:
— Жует!
Не знает, зачем они.
Деревня!

Своим гиперболическим, «голиафьим» одиночеством Маяковский поделился с другим «таким большим и таким ненужным». Петр, неловко и некстати оживший в эпоху газового света, стал двойником лирического героя раннего Маяковского, «обсмеянного у сегодняшнего племени»:

Стыдом овихрены шаги коня.
Выбелена грива от уличного газа.
Обратно
по набережной
гонит гиканье
последнюю из петербургских сказок.

И вновь император
стоит без скипетра.
Змей.
Унынье у лошади на морде.
И никто не поймет тоски Петра —
узника,
закованного в собственном городе.

Из пары антагонистов «Медного всадника» Маяковскому ближе оказался император, которого изгнали подданные, как и героя трагедии «Владимир Маяковский». А Осип Мандельштам ощущал свое родство с другим героем пушкинской поэмы. Он ценил в этом образе «тревогу и ожидание катастрофы, предчувствие события и грозы». И об этом подтексте надо знать и помнить, когда читаешь «Петербургские строфы»:

Летит в туман моторов вереница,
Самолюбивый скромный пешеход
Чудак Евгений бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет.

Когда поэт услышал, как В. Яхонтов читает «Медного всадника», он написал: «Наши классики — это пороховой погреб, который еще не взорвался. Чудак Евгений недаром воскрес в Яхонтове; он по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни».

Есть в поэзии Мандельштама двойник автора — средний петербуржец. В «Египетской марке» об этом двойнике говорится: «Вот только одна беда — родословной у него нет. И взять ее неоткуда — нет и все тут! ⟨...⟩ Впрочем, как это нет родословной, позвольте — как это нет? Есть. А Голядкин? А коллежские ассесоры, которым «мог Господь прибавить ума и денег». Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой в домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада, и бормочут себе под нос: „Как же это? без гроша, с высшим образованием?“»

Бывало, что новые «чудаки Евгении» писали стихи. Наверное, большинство из этих исповедей пропало. Может статься, что они походили на такие стихи рано погибшего петербургского — а потом тифлисского, а потом бакинского — поэта Юрия Дегена:

Ненастный дождь и ветр осенний
Все те же, что и за сто лет.
Остановись! читай, Евгений,
Тобой измышленный декрет.

Где дом? Где нежная Параша?
Не вспоминай и не зови...
Как наводненье буря наша
И в ненависти, и в любви! 〈...〉

Что за тоска! Жизнь неживая!
Остановился и опять,
Свое бессилье сознавая,
От неизбежного бежать.

Что значит твой душевный ропот?
Что значит самый голос твой?
Ты слышишь этот тяжкий топот
По деревянной мостовой?

Евгений, все поймешь впервые,
Лишь остановишься, дабы
Пасть под копытами России,
Грозою вздетой на дыбы! (*82, 27—28*).

Каждый из поэтов или филологов (а точнее в большинстве случаев будет сказать: поэтов-филологов) примерял себя к позиции одного из двух пушкинских героев. И дело здесь было не только в личных пристрастиях. Помимо логики индивидуального выбора существует еще и логика коллективного читательского сознания. В некоторые эпохи она становится почти всесильной. Так было в России начала века. И именно эта сверхличная логика нашла единственно приемлемую форму для бытования пушкинского шедевра с его живым и подвижным равновесием, с его последовательной и неисчерпаемой диалектикой. Читательское сообщество сознательно разделилось на два полухория, между которыми длился непрестанный диалог. Если «Медный всадник» воспринимался как «миф», то и память о нем поддерживалась своего рода читательской «ритуальной драмой». Обмен репликами следовал незамедлительно. Апология Петра с неизбежностью вызывала пылкие слова в оправдание Евгения *. И наоборот.

Концепции по поводу «Медного всадника», построенные на прокурорской или адвокатской логике, не

* См. экскурс «Автор — герой — читатель».

могли долго сохраняться в стабильном состоянии. Когда Андрей Белый стал доказывать, что кривая ритма в поэме обнажает скрытую ненависть Пушкина к петровской столице, П. М. Бицилли резонно заметил: «Можно любить, ненавидя, и ненавидеть, любя. Белому (диалектику!) это не пришло в голову. Если бы Пушкин не видел, не чувствовал *красоты* Петербурга и Всадника и, стало быть, и их *собственной* правды, то не было бы и трагедии. «Медный всадник» был бы аллегорией с либеральным «направлением» — и не больше».

В этом споре не было и не должно было быть победивших. Длящийся спор был важнее на секунду (или на месяц, или на год) открывающихся истин. Качание маятника оценок было лучшим способом решения насущнейшей для этой эпохи задачи. Задача эта, пожалуй, лучше всего определялась уже знакомыми нам словами — «печальну повесть сохранить».

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»,— ВСЕ МЫ НАХОДИМСЯ В ВИБРАЦИЯХ ЕГО МЕДИ»

Эти слова занес в записную книжку (и подчеркнул) Александр Блок 26 марта 1910 года. Было это на докладе Вячеслава Иванова о символизме в стенах Общества ревнителей художественного слова. Не совсем понятно — принадлежат эти слова докладчику или самому Блоку. В устах докладчика они были бы вполне уместны — именно ему принадлежало стихотворение, позаимствовавшее заголовок пушкинской поэмы и окрасившее для целого поэтического поколения восприятие событий 1905 года. Поэт вопрошает пророчицу Сивиллу, повторяя интонацию пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»:

...Что, седая, ты бормочешь?
Ты грозишь ли мне могилой?
Или миру смерть пророчишь?
Приложила перст молчанья

Ты к устам — и я, сквозь шепот,
Слышу медного скаканья
Заглушенный тяжкий топот...
Замирая, кликом бледным
Кличу я: «Мне страшно, дева,
В этом мороке победном
Медноскачущего Гнева...»
А Сивилла: «Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты...
То о трупы, трупы, трупы
Спотыкаются копыта...»

Любовь к пушкинской поэме Блок получил как семейное наследство [1]. Его мать в 1880-е годы написала рассказ «То было раннею весной», оставшийся неопубликованным. Герои там встречались на набережной у Университета — «и стремительно неслась к нам навстречу царственная фигура «медного всадника». Героиня говорит: «Наступала «белая ночь». А я люблю белые ночи. И про себя я повторяла «Прозрачный сумрак ⟨...⟩ и светла Адмиралтейская игла», хотя иглы этой мне совсем не было видно». Один мемуарист запомнил эту же цитату в устах отца поэта — в карете на Николаевском мосту. Вот откуда шло то, о чем Е. И. Замятин сказал: «Блок весь из Невы, из тумана белых ночей, Медного всадника».

Но кто эти «все мы» в блоковской записи? Ведь когда он начертал эту фразу, перед ним были взволнованные и скучающие, скептические и петербуржски-непроницаемые лица конкретных людей, членов Общества ревнителей художественного слова. Вглядимся и мы в эти лица — перед нами читатели «Медного всадника», принадлежащие к одному поколению.

Вот глядящий исподлобья, завешенный сбитой и выбившейся копною черных волос Владимир Николаевич Княжнин-Ивойлов, остроумный, падкий до полемики — и тогда он выпускает иглы, как ерш, насупливается и морщится. Его называют «русским интеллигентом в лучших чертах этого типа». Блока он впервые увидел здесь, в Обществе ревнителей, в комнате с окнами на темную Мойку, а потом стал «добрым приятелем» его (как наз-

вал его сам Блок). Мало кто знает, что этот вихрастый ворчун, кропотливый библиограф и собиратель,— еще и поэт, посвятивший себя почти только одной теме — Старому Петербургу. Книге его стихов не суждено было выйти. Его стихотворная «физиология Петербурга» рассеяна по страницам журналов десятых годов.

Когда вышло издание «Медного всадника» под редакцией П. Е. Щеголева, Княжнин откликнулся на него одной из самых необычных пушкиноведческих рецензий в русской литературе, не рецензией даже — сбивчиво-взволнованной, насупленной и ершистой исповедью читателя:

«Я не пушкинист и ученого о Пушкине не берусь сказать. Но, смею думать, люблю «Медного всадника» не менее, чем почтенное сословие пушкинистов. Доброго им здоровья и в трудах благого поспешенья! Однако большая часть из них прибыла в СПБ из Полтавы, Одессы, Воронежа и т. д. и т. д. Я же, чувствую это, связан с «Медным всадником» и кровно и душевно, так как кровно и душевно связан с С.-Петербургом, ибо коренной питерский человек, до 21 года не знавший иной обстановки, иного окружения, кроме этого города и его окрестностей. А Россия — все-таки совсем иное. Я знаю этот город и помню его еще с тех пор, когда имел честь состоять в числе петербургских ушкуйников — в уличных мальчишках. Наводнения, январские и майские парады, рождественский и вербный торг в Гостином, балаганы, похороны, свадьбы, катки, игры в скверах, воинственные набеги на соседние дворы, драки, уличные происшествия, ловля плывущих по Фонтанке дров «пикалкой» (короткое полено на веревке со всаженным в него острым гвоздем), акафисты в Троицком подворье, осенняя заготовка капусты в сараях и варка варенья, архитектура Росси на Театральной улице и Невский, и зеленовато-алые вечера и рассветы, и ветер с моря, и долгие прогулки позже с фотографическим аппаратом, альбомом и записными книжками, в то время, когда ⟨...⟩ едва начинался «Мир искусства», не ведомый еще совершенно,— какая бесконечная во всем этом прелесть! И, перебирая весь этот опыт, разве нельзя сказать, что он развивает такое чутье к городу, какого одни изучения,

от ума, не дают и не дадут? Многое собрано об этом реальнейшем и, стало быть, фантастичнейшем городе. Художники сделали более всего. Но из поэтов — только Пушкин и Гоголь. И был бы им конгениален Андрей Белый в своем «Петербурге», если б ... не засиделся в теософских девках. Он не полюбил Петербурга, и Петербург не раскрылся ему. Мудрой любви исполнена пушкинская повесть, и тысячи воспоминаний и переживаний о родном городе слетают на меня в момент чтения» (92).

Монолог Княжнина прозвучал уже в другой литературной эпохе. Рецензия его соседствует на журнальной странице с первым откликом на фурмановского «Чапаева». Выпалив свою дань признательности пушкинской поэме, Княжнин тихо и незаметно ушел из литературы в музейные хлопоты. Он умер в родном городе в блокаду в 1942 году.

Чрезвычайно тонкий, с узкими, чуть покатыми плечами и поднятой на высокой крепкой шее узкой головой, с ослепительным фарфоровым блеском кожи и с резкими очертаниями мужественного лица «перламутровый мальчик» Николай Владимирович Недоброво. Блок знал его с той поры, когда они вместе готовились к выпускным университетским экзаменам. До окончания гимназии Недоброво жил в Харькове, но, приехав в Петербург, стал истым петербуржцем и запомнился современникам как олицетворение петербургского вкуса и тона. Мандельштам назвал его «домочадцем литературы» и дал два-три точных штриха: «Язвительно-вежливый петербуржец, говорун поздних символистских салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну». Став петербуржцем, он прошел все искусы «петербургоборчества», писал стихи вроде:

Нас — было время — легкокрылой
Европой замутил угар
И вырос из болот унылый
И стройный каменный кошмар.
Не видно нив и слез отсюда,
И мысль, возникнувшая здесь,
Туманится над жизнью люда,
Бессилия и яда смесь.

Но этот искус он преодолел. Наезжавший к нему из Харькова приятель юности Александр Белецкий, впоследствии видный советский филолог, вспоминал: «...спутник, друг и поэт, глашатай красот Петербурга, нетерпеливо влечет ⟨...⟩ к живым расцвеченным гравюрам, где красный цвет зданий сочетается с черными штрихами садовых решеток и голых веток, увешанных гирляндами снежных пушин,— вдоль по строгим, струною вытянутым набережным, переулкам и улицам. Девятисотые годы уступили вдруг восьмисотым: не друг-поэт, а сам Пушкин водит приятеля, приезжего из какой-нибудь Черниговщины, по просторнейшим площадям, скандируя с металлической четкостью:

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром...

и чудо! Столица снова становится *надменной* ⟨...⟩ А не страшащийся студеного ветра неиссякаемый фонтан друга струится и дальше:

Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом» (*110, 399*).

Эта преданность «Петра творенью» стала определять литературную позицию и даже, можно сказать, литературную политику Недоброво. В 1913—1914 годах он руководил Обществом поэтов (сам он был и поэтом, и глубоким критиком, и тонким стиховедом). Начинающие стихотворцы, подавшиеся в Общество поэтов, вроде решительно неведомого Ивана (не Бориса) Садовского, норовили сочинять в таком духе:

Так улицы слились в кошмарный миг один.
А у конца одной, где сдавленным теченьем
Стремительнее жизнь лилась в сырой туман,
Нежданно вырастал пугающим виденьем
С закованной душой безмолвный великан.
И будто это он одним волшебным словом
Из тьмы рожденный миф, как маг, заворожил,
А на коне и сам в своем убранстве новом,
В тяжелой, каменной недвижности застыл...

Завершалось стихотворение обращением к «городу колдовства»:

Ты создан, чтоб тебя в одно и то же время
Любить и проклинать с безумною тоской.

В ответ на такой «оппортунизм» Недоброво поместил предостережение в повестке одного из последующих заседаний, посвященного «красоте Петербурга»: «Совет Общества предуведомляет, что стихи о Петербурге на тему «месту сему быть пусту» едва ли соответствовали бы духу предполагаемого заседания».

В десятые годы Недоброво житейски, да и литературно от Блока отдалился. Из наследия «Медного всадника» каждый выбрал для себя свое: Блок — «страшный мир», Недоброво — пафос неколебимой архитектурности. «Россия представляется мне гораздо менее пестрой, чем Вам, но более архитектурной»,— писал он Блоку в 1911 году (140, т. 92, кн. 2, 295).

Николай Владимирович Недоброво умер от туберкулеза в Ялте в 1919 году.

Грациозно-ленивый Сергей Ауслендер... Его рассказы из жизни старого Петербурга все больше входят в моду. Он живописует «красоту Петербурга», открытую мирискусниками. Для него — это «город гениальных декораций»: «О, эти прямые, многоверстные, широкие проспекты, предназначенные для торжественных процессий и церемониального марша! О эти гигантские просторы площадей, где можно делать смотр целым армиям. Тяжелые глыбы дворцов. Каменные всадники на памятниках — императоры и полководцы. Тусклое золото куполов Исаакия над мраморными громадами колонн, разве вся эта пышная красота не говорит о величии власти?

«Город казарм», скажет язвительный враг. Да, казарм. Город гвардии и преторианцев. Но разве власть когда-нибудь опиралась на что-нибудь иное, как не на штыки солдат?

⟨...⟩ Только с благородным шампанским могу сравнить опьянение Петербурга, движения становятся более четкими и верными, ноги будто сами скользят в легком танце по зеркальным тротуарам Невского и Морской, мысли острее и ярче, мечты смелее, и ничем не выдать

этого опьянения: так же ловко одет котелок, безукоризненно завязан галстук, только в глазах блеск мечтательного безумия. 〈...〉 Все скрыто легкой вуалью бледно-опалового тумана, все призрачно, настоящее становится призраком, и призрак — действительностью. 〈...〉Идешь, поглощенный суетой деловых забот, спешишь 〈...〉 и вдруг на углу случайно поднимешь глаза и увидишь сквозь арку площадь, угол желтого с белым дома, чугунную решетку канала, подстриженные ровно деревья, будто картину гениального мастера, познавшего всю божественную прелесть гармоничности и обладающего четким твердым рисунком. Сотни, тысячи самых разнообразных картин рисует Петербург тому, у кого есть зоркий глаз для красоты» (175).

Проза Ауслендера — это как бы описание иллюстраций к чужим книгам, импровизация на темы графики «Мира искусства». И неизбежна ее популярность среди петербургской молодежи, спешным порядком приобретающей вкус ко всякой «вторичности», к отражениям отражений. Но и непитательность этого чтива вскоре даст себя знать. Через пять лет молодой художник напишет Блоку о былых увлечениях: «...научился любить Петербург — Сомов, Бенуа, Добужинский заняли место Нестерова. Возник ряд новых переживаний, заслонивших старые, и я быстро пошел по пути, приведшему к смакованию Ауслендера, чьи рассказы, почему-то мне кажется, все-таки не искусство» (128, 93). Еще меньше нравилась эта бледная словесная тень изысканных эстампов самому Блоку, который уже заглядывал в «страшный мир». В 1913 году Блок говорил композитору М. Ф. Гнесину: «Петербург был прекрасен, когда никто не замечал его красоты, и все плевали в него; но вот мы воспели красоту Петербурга. Теперь все знают, как он красив, любуются им, восхищаются! И вот, уже нет этой красоты,— город уже омертвел, красота ушла из него в другие какие-то новые места. Красота вообще блуждает по миру...» В том же году он отрезал: «Произведения Ауслендера не вызывали во мне глубоких чувств, я ничему у него не научился». Ауслендер постепенно стал для своих былых литературных соратников как бы олицетворением, символом легкодоступной стилизации.

В марте 1911 года дома у Вячеслава Иванова Блок прочел вступление ко второй главе «Возмездия», где прямо обратился к пушкинскому «Вступлению»:

(Сон, или явь): чудесный флот,
Широко развернувший фланги,
Внезапно заградил Неву,
И сам Державный Основатель
Стоит на головном фрегате
Как в страшном сне, но наяву:
Мундир зеленый, рост саженный,
Ужасен выкаченный взгляд;
Одной зарей окровавленны
И царь, и город, и фрегат...
Царь! Ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно?
И страшно: белой ночью — оба —
Мертвец и город — заодно...

И Сергей Городецкий писал ему на следующий день: «Александр III изображен великолепно и, что самое главное, по-своему. 〈...〉 Не то с Петром. Сейчас уже есть шаблон мыслить о Петре — Серов, Добужинский и, наконец, Ауслендер. У тебя есть один образ прямо оттуда: выкаченные глаза 〈...〉 фигура уже известная. Не найдешь ли нового чего? Все дело в какой-нибудь новой гениальной мелочи» (140, т. 92, кн. 2, 52). Блок не стал искать «чего гениального», но заподозренные в «ауслендеровщине» стихи из поэмы удалил.

Сам Сергей Городецкий... У него фальконетовский монумент мелькает то там, то сям — в стихах и в прозе. «Петр выше вздымался со своей дозорной скалы, дальше простирал судьбой устремленную руку, шире озирал чужеземную жизнь и родные пустыни» (75, 84). В «Петербургских ямбах» он призывал Всадника покарать петербургских обывателей в котелках:

〈...〉 Свершились гневные мечтанья.
Два века мигом протекли.
И всадник с буйственною дланью
Застыл, считая корабли.

⟨...⟩ О, если б, если б опустилась
Она на эти котелки!
Ужель такая правда снилась
Пустыням избранной реки?

Героини Городецкого интересничают тем же петровским культом. Вот одну из них обдувает морской ветер, как будто тут «кусок прежнего болота»:

«— В такую погоду я чувствую Петра,— говорит Дарья,— я вижу, как он строит город. Петербург еще не построен. Я тоже рабочий, а кругом пустырь, и вот этот самый ветер с чужого моря и такой же сумасшедший мокрый снег. Вот!

Целая пригоршня хлопьев ударила ей в лицо.

— Даже больно! — крикнула она.— Но это ничего. Я чувствую великолепную волю в этом ветре, такую же, как в Петре. Ветер меня приближает к нему» (75, 48).

Знаменитые, огромные, воспетые и проклятые поэтами глаза Михаила Кузмина... Художник до мозга костей — говорил о нем Блок. И еще говорил, что таких поэтов, как Кузмин, на свете сейчас очень не много. Кузмин живет в это время на «Башне» Вячеслава Иванова, в эпицентре толков и прений о «петербургском мифе». Андрей Белый, поживший немного на «Башне» (он приезжал читать доклады в Обществе ревнителей), сопрягает его в альбомном экспромте с символом кружкового культа:

О том, как буду я с тоскою
Дни в Петербурге вспоминать,
Позвольте робкою рукою
В альбоме Вашем начертать.
О Петербург! О Всадник Медный!
Кузмин! О, песни Кузмина!..

Но колобком убегавший от грандиозных и роковых проблем русской жизни Кузмин хранил загадочное, если не равнодушное молчание по всем «главным» вопросам «духовной» повестки дня. Так он избегал и темы Медного всадника — именно потому, что не любил «вибрировать» в унисон. Петербург, «противный, трижды противный ... дождливый город», вызывал у него временами какое-то

брезгливое «ужо тебе!»: «Ты хорош был бы только заброшенный, чтобы в казармах обедали солдаты, и няньки с детьми в капорах уныло бродили по пустым и прямым аллеям Летнего сада».

В его романе о Калиостро знаменитый сицилийский ясновидец прибывает в Петербург XVIII века и ощущает то же, что и щеголяющие усталостью от культуры петербуржцы 1910-х годов: «...полные воды Невы и каналов, широкие перспективы улиц, как реки, ровная зелень стриженных садов, низкое стеклянное небо и всегда чувствуемая близость болотного неподвижного моря — все заставляет бояться, что вот пробьют часы, петух закричит, и все: и город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное пространство, отражая желтизну ночного стеклянного неба...»

Впрочем, ему доводилось писать стихи на случай, и в стихотворении «Пушкин», оглашенном на том самом заседании Дома литераторов, когда Блок читал «О назначении поэта», Кузмин не ушел от дежурного перечисления:

Москва и лик Петра победный,
Деревня, Моцарт и Жуан,
И мрачный Герман, Всадник Медный
И наше солнце, наш туман!

Долговязый Петр Потемкин... Блок, кажется, недолюбливает этого «испытаннейшего остряка», тоже откликающегося на дрожь фальконетовской меди. Потемкин сочинил пародию на сегодняшнего докладчика — как тот написал бы о Петре:

Простерши длань, как вестник божий,
Он внемлет зову хляби стремной.
Речет о нем пиит прохожий:
«Се Россов кормчий иноземный».

И в своей стихотворной повести из современной жизни Потемкин повел героя по торцам пушкинской поэмы:

⟨...⟩ Не видя бешеных моторов,
Не слыша яростных гудков,

Ни тумаков, ни бранных слов,
Не замечая злобных взоров,
В любой момент упасть готов
На серокаменные плиты,
Он шел понурый и сердитый,
И вот, дойдя до берегов
Невы, закованной в граниты,
Где скачет медный полубог,
На белом облаке чернея,
Он наконец свалился с ног
В объятья доброго Морфея. ⟨...⟩
О, медный конь! Твой львиный мах
Через Неву тебя не бросит;
Напрасно всадник впопыхах
Тебя над пропастью заносит.
Не простучит по мостовой
Твое тяжелое копыто. ⟨...⟩
Но каждый раз, когда с твоим
Мой взор униженный встречался,
Ты, обуян порывом злым,
Мне оживающим казался.
И я, трусливый, уступал
Твоим следам мою дорогу,
И страх сменяя на тревогу,
Полета сказочного ждал ⟨...⟩
Я проходил тревожно мимо
И, как и прежде, ждал прыжка,
Но ты, скача неутомимо,
Был неподвижен. Знать, крепка
Узду держащая рука!

Потемкинские вариации — симптом интересного историко-литературного явления, той тенденции, которая чуть позднее дала себя знать у акмеистов. Стихи строились из готовых «блоков», сводили воедино элементы из разных текстов. У Потемкина это делалось еще неловко, он оперировал слишком крупными деталями. В другой своей поэме он даже должен был прибегнуть к сноске-извинению: «Да простит мне читатель бледный пересказ своими словами «Египетских ночей» и «Тамары», но он мне был нужен для развития темы; может

быть, проще было отослать читателя к подлинникам?»

Поэма Потемкина, может быть, не стоила бы пристального внимания, если б не было в ней одной существенной обмолвки — «страх сменяя на тревогу». Это очень важные слова. Ведь потому и пестовали блоковские современники «миф» о карающем Медном всаднике, что, вживаясь в сюжет «петербургской повести», в катастрофическую ситуацию, отождествляя себя с бедным Евгением и одновременно с его царственным преследователем, они пытались преодолеть необъяснимый и навязчивый страх жизни, «страшный мир», как назвал его Блок вовсе не в бытовом смысле этого слова. Поэты вступали в область ужаса и тем изживали его. «Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: „с ним мне не страшно!“» — писал Мандельштам в повести о конце Санкт-Петербурга — в «Египетской марке». Он знал этот особый петербургский страх и говорил о нем, рецензируя моноспектакль В. Яхонтова «Петербург», составленный из фрагментов «Шинели», «Белых ночей» и «Медного всадника»: «Основная тема «Петербурга» — это страх «маленьких людей» перед великим и враждебным городом. В движениях актера все время чувствуется страх пространства, стремление заслониться от набегающей пустоты». Об исторических корнях этой приневской агорафобии современный культуролог пишет: «Площади гипертрофированных размеров в Петербурге, позже вторично освоенные как важнейшие градостроительные элементы имперской столицы, по сути дела, отражают неполную переработанность пространства в раннем Петербурге (не случайно, что Башмачкина грабят на широкой площади, тогда как в Москве это делалось в узких переулках)» (242, 12). Ритм пушкинского стиха, ритм постоянно возвращающегося и с заданностью часового механизма воспроизводящего себя мифа облагораживали страх, преображали его в тревогу, помогали обрести мужественно-тревожный взгляд на непроглядный ужас жизни.

Граф Алексей Николаевич Толстой... Он еще в юношеской тетради писал о Петре — набросок «Черный всадник». Через девять лет тень Медного всадника возникнет на первой странице его романа «Сестры»: «То

в полночь, в бурю и высокую воду, сорвался со скалы и скакал по камням Медный император». А в кабинете писателя Бессонова, похожего на Блока, как фоторобот похож на портрет, Толстой повесит маску императора: «...будто усмехалась стиснутым ртом и закрытыми веками любимая в то время всеми поэтами маска Петра Первого».

Толстой был одним из трех молодых поэтов, по инициативе которых и возник домашний курс лекций Вячеслава Иванова, переросший в Общество ревнителей. Вторым был Петр Потемкин, а третьим — Николай Гумилев. Блок отметил в записной книжке, что после доклада Гумилев сделал какое-то замечание. Это было отдаленным предвестьем возглавленного Гумилевым два года спустя акмеистского бунта против эстетического диктата Вячеслава Иванова. А десятилетие спустя в «Заблудившемся трамвае» Гумилева появилась строфа

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Эта строфа оказалась одной из наиболее запоминающихся в гумилевской лирике и в 1923 году отразилась в мемориальном трехстишии Владимира Набокова:

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.
Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем
медном Петре и о диких ветрах африканских —
Пушкин.

Василий Гиппиус... Блок знает его с детства, он — брат университетского приятеля Блока. Одно его стихотворение очень понравилось Блоку. Гиппиуса в общество рекомендовал Пяст, и Блок как член Правления присоединился к рекомендации. Гиппиус — мастер виртуозных стиховых экспромтов, за которые Пяст назвал его «изысканнейшим версификатором». В серьезных стихах он подходит к общей теме («Все о тебе, мой город роковой...») по проторенной тропинке:

И, вечный, будешь вечно ликовать
И зерна черные болезней сеять
И хохотать подземным грохотаньем,
Пока не дрогнет Медная Рука...

Он удивительно чувствует смысловое строение стиха, и разборы, которые он слышит на занятиях Общества, помогают ему развить это чувство до скрупулезной филологической методики. Вот почему впоследствии ему дано будет вычленить в ткани некрасовской речи последовательный полемический слой — полемику с «Медным всадником». В «Несчастных» (1856) Некрасов прямо обращается к автору «Медного всадника»:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых,
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвьи полночи безлунной,
В движеньи гордой суеты!

Гиппиус проявил в некрасовском стихотворении те места, где автор обозначает свою задачу в противопоставлении одическим хвалам Пушкина. Пушкинское «И блеск, и шум, и говор балов» вызывает некрасовское:

Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных,
Блуждает грустная мечта,

а пушкинские «девичьи лица ярче роз» оттеняются выдержанной совсем в другом колорите — в прямом смысле этого слова — «недовольной нищетой»:

Как будто появляться вредно
При полном водвореньи дня
Всему, что *зелено* и *бледно*,
Несчастно, голодно и бедно,
Что ходит, голову склоня! (*68, 243*) [2].

...Алексей Ремизов. Родом москвич. Щемящей, пронзительно-тоскливой нотой отозвался в нем «город мечты о человеческом счастье и воле — Петербург с проспектами, Медным всадником, с белой ночью и любимым, душу томящим, желтым осенним туманом...». В это

время Ремизов писал повесть-исповедь «Крестовые сестры», проникнутую «огорчением против мира». Герой повести, выгнанный со службы бухгалтер Маракулин, будущий самоубийца, докладывает фальконетовскому монументу об ужасах российской жизни, снимает шляпу и кланяется.

Александр Кондратьев... Поэт, автор стилизованной прозы. На заседании Общества приезжает после службы в Канцелярии Государственной Думы и, усталый и голодный, слушает в пол-уха. Один из самых ранних литературных знакомцев Блока. В литературе любит «малых» писателей, скептически относится к кумирам русской интеллигенции, Чехову предпочитает Боборыкина, выше многих русских поэтов ставит Н. Ф. Щербину, А. Подолинского, Ф. Глинку. До конца своих дней (он умер в 1967 году) упрямо отрицал приоритет Блока среди своих сверстников. Пушкин не мог бы быть у него «в божнице» (говоря словами Ахматовой о Е. И. Замятине). «Малые поэты» — вспоминал он позднее,— были все-таки доступнее мне. И когда меня спрашивали о том, что мне более всего нравится в Пушкине, я обычно или декламировал, правда, очень красивые строфы подражания Парни («Плещут воды Флегетона...») или называл начатый и неоконченный кусочек стихотворения «Оставь, о, Делия...». А к «Медному всаднику» Кондратьев относился спокойно, незаинтересованно и придирчиво. Пока не оказался оторванным от России и в один из тоскливых зимних вечеров в глухой деревне на Волыни не решил в кругу семьи прочитать пушкинскую поэму вслух: «Но вот я дошел до описания города, в котором я родился и вырос.

Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...

Дальше я не мог читать. Невидимая рука сжала мне горло и лишила способности говорить, а из глаз полились непрошенные слезы. Глядя на меня, заревели и дети...» (124).

Среди слушателей доклада есть и незнакомые Блоку лица...

Вот сосед Василия Гиппиуса. Мечтательный серогла-

зый студент второго курса университета. Он пишет стихи, подражает символистам, эпиграфы берет из Блока. Посылает стихи в «Весы», но — безрезультатно. После доклада Вячеслава Иванова выступает в прениях, возражает. Но Блоку имя Виктора Максимовича Жирмунского еще ничего не говорит, и он не заносит это в свою книжку.

Этот студент на всю жизнь останется проникнутым той же тайной вибрацией пушкинского текста. И ему будет дано улавливать самые смутные отголоски пушкинской повести в стихах своих современников — так услышал он тяжело-звонкое скаканье Медного всадника в «Поэме без героя» Ахматовой:

> ...Бал метелей на Марсовом поле,
> И *невидимых звон копыт,*
> И безмерная в том тревога,
> Кто лишь смерти просит у бога,
> И кто будет навек забыт.

Позднейший исследователь счел, что в выделенном стихе недостаточно формальных оснований, чтобы заслужить звание цитаты из Пушкина. «Это просто копыта коня из Апокалипсиса»,— возражает он Жирмунскому *.

Интуиция сверстника Ахматовой уловила более тонкие обертоны текста. В 1910-е годы пушкинское жизнесозерцание в «Медном всаднике» воспринималось под знаком его же «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы», где в черновиках есть и «топ небесного коня», и «топот бледного коня». Для Ахматовой, которая воспела и прокляла свою бессонницу:

> Уж я ль не знала бессонницы
> Все пропасти и тропы,
> Но эта как топот конницы...—

пушкинский Медный всадник и был двойником Всадника Апокалипсиса. Она и подчеркнула пушкинский источник «звона копыт», отослав в следующем стихе к «шуму внутренней тревоги», которым был оглушен Евгений (эти пушкинские строки в быту Ахматова любила цити-

* См. экскурс «И невидимых звон копыт...».

ровать в применении к себе). Она с радостью занесла в свою записную книжку мнение давнего друга, М. А. Зенкевича, о том, что по фантастике «Поэма без героя» приближается к «Медному всаднику». И после этого навсегда внесла в свою поэму пушкинский подзаголовок — «петербургская повесть». Мысль В. М. Жирмунского проникла в глубину ахматовского текста и оживила завуалированную цитату. Это проникновение не составило для него большого труда — он был человеком, дышавшим самим воздухом десятых годов.

Всматриваясь в эти лица, Блок не мог не вспомнить еще одно — грустные, как бы усталые глаза с полуопущенными веками и голос —

И этот голос, нежный и зловещий,
Уже читающий стихи...

Утрата еще болезненно-свежа. Сидит на заседании сын ушедшего поэта, тоже пишущий стихи (не без влияния Блока):

Кто знает сны потухших зданий?
Кто разгадает до утра
В часы метельных волхований
Мечту чугунного Петра?

За четыре месяца до этого заседания Блок слышал в этом же помещении, как читал пушкинские стихи он, покойный,— Иннокентий Анненский. Автор «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» вел в Обществе ревнителей художественного слова курс лекций «Ритмы Пушкина и их судьба в нашей позднейшей лирике». Может статься, в его устах звучали фрагменты «Медного всадника» — во всяком случае, В. Н. Княжнину, который видел и слышал Анненского только в стенах Общества ревнителей, тринадцать лет спустя, по выходе щеголевского издания, первым делом вспомнилось: «Я знал несравненного чтеца пушкинских стихов, единственного, которого слушали с затаенным дыханием. Вот если бы он — Иннокентий Федорович Анненский — мог прочесть эту вещь в неизвестном ему варианте!..»

Тема «Медного всадника» окрасила литературные взаимоотношения Анненского и Блока.

В 1904 году Блок написал, а в 1907 — впервые напечатал стихотворение «Петр»:

Он спит, пока закат румян,
И сонно розовеют латы,
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и тротуары.
В мерцаньи тусклых площадей
Потянутся рядами пары.

Плащами всех укроет мгла.
Потонет взгляд в манящем взгляде.
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде:

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!

Бегите все на зов! на зов!
На перекрестки улиц лунных!
Весь город полон голосов,
Мужских — крикливых, женских — струнных!

Он будет город свой беречь.
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Стихотворение казалось дерзким: император руководил ночным развратом. Блок довел до предела сочетание таинственности и городской обыденности, имперской торжественности и «балаганчика». Он подсветил ироническим светом то представление, которое старались

культивировать в себе петербуржцы: памятник Фальконе ежеминутно распоряжается всем, что творится в городе. Так и описана Нева в заурядных стишках 1886 года:

〈...〉 Вот потянулась вдоль реки
С дровами барка. Дунул ветер,
Как бы по манию руки
Того, кто гордо, величаво
Сидит на бронзовом коне
И смотрит пристально и важно
С заветной думой в глубине.
Нева запенилась. Вздымаясь,
По ней запрыгала волна.
Какого дивного величья
Нева петровская полна!

Анненский выделил этот смысловой мотив блоковского стихотворения, когда подробно разбирал его в своей предсмертной статье «О современном лиризме»: «Я нарочно выбрал это прозрачное стихотворение. Оно никого не смутит ни педантизмом, ни тайнописью. Но чтобы пьеска понравилась, надо все же отказаться, читая ее, *от непосредственных аналогий с действительностью*. «Веселый царь взмахивает зловонное кадило» — как образ, т. е. отражение реальности, это, конечно, нелепо. 〈...〉 Мысль и жизнь скрестились. А мы так привыкли, чтобы Петр на Сенатской площади и точно *царил*, что мысль о том, что все эти смены наших же петербургских освещений и шумов зависят тоже от него, от его указующей и властной руки,— ну, право же, поэт просто *не мог* не выделить эту мысль из перекрестных мельканий восприятия и отражения. Подчинитесь хоть на минуту этой смене,— ведь вас же ничто не дразнит, не дурачит, не оскорбляет,— дайте немножко, чуть-чуть себя загипнотизировать. Да и нельзя иначе. Этого требует самая плавность и музыка строф. 〈...〉 Хорошо — но зачем же свистит змей? Ведь змей из меди не может свистать! Верно, но не менее верно и то, что *этот* свистел, пользуясь закатной дремотой всадника. Все дело в том, что свист здесь — символ придавленной жизни. Оттуда же и это желание «глядеться» сквозь туман. Свистом

змей подает знак союзникам, их же и высматривает он, еще плененный, из-под ноги коня.

Змей и царь не кончили исконной борьбы. И в розовом заволакивающем вечере тем неизбежнее чувствуется измена и высматривание. Но вот змей вырастает. Змей воспользовался глухотой сторожа, который сошел с вышки, на смену дремлющему Петру, и он — «расклубился» над домами. Это — и его жизнь теперь, и не его. Вспыхнувшее пламя между тем открывает одну руку Петра. А змей снизу, из-под копыта, где остается часть его раздавленности, все еще продолжает творить. Вот отчего

...Невинность из угла
Протяжно молит о пощаде.

Но появившаяся луна наполнила улицы и площади Петербурга новой жизнью, и теперь кажется, что весь город стал еще более призрачным, что он стал одним слитием и разлитием ночных голосов. Зато все заправдашнее, все бытное ушло в одного мощного хранителя гранитов, что самая заря, когда она сменит, наконец, ночь, покажется поэту лишь вспыхнувшим мечом во все той же, неизменно приковавшей к себе утомленные глаза его, руке медного всадника» (17, 339—340).

«Змей и царь не кончили исконной борьбы...» Анненский точно уловил тревожившую Блока мысль — в рукописи стихотворению предшествовал эпиграф из Книги Бытия, где змей, искусивший Еву, выслушивает слова: «И вражду положу между тобою, и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту». Многообличный и неистребимый змей в блоковском стихотворении превращается в клубы городских дымов — «расклубится над домами». И та же тревога — в стихотворении Блока, написанном в день объявления «свобод» царского манифеста, 17 октября 1905 года, в день, когда Петербург был разукрашен национальными флагами:

Вися над городом всемирным,
В пыли прошедшей заточен,

Еще монарха в утре лирном
Самодержавный клонит сон.

И предок царственно-чугунный
Все так же бредит на змее,
И голос черни многострунный
Еще не властен на Неве.

Уже на домах веют флаги,
Готовы новые птенцы,
Но тихи струи невской влаги,
И слепы темные дворцы.

И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

Три месяца спустя после того, как было написано это блоковское стихотворение, в Петербург приехал Валерий Брюсов. Он тоже сочинил стихотворение «К Медному всаднику» (в рукописи «К кумиру»). Но Брюсов иначе прочел символику фальконетовского монумента (его вдохновил пессимизм тютчевского стихотворения «14 декабря 1825 года»):

В морозном тумане белеет Исакий.
На глыбе оснеженной высится Петр.
И люди проходят в дневном полумраке,
Как будто пред ним выступая на смотр.

Ты так же стоял здесь обрызган и в пене,
Над темной равниной взмутившихся волн;
И тщетно грозил тебе бедный Евгений,
Охвачен безумием, яростью полн.

Стоял ты, когда между криков и гула
Покинутой рати ложились тела,
Чья кровь на снегах продымилась, блеснула
И полюс земной растопить не могла!

Сменяясь, шумели вокруг поколенья,
Вставали дома, как посевы твои...
Твой конь попирал с беспощадностью звенья
Бессильно под ним изогнутой змеи.

Но северный город — как призрак туманный,
Мы, люди, проходим, как тени во сне.
Лишь ты сквозь века, неизменный, венчанный,
С рукою простертой летишь на коне.

Последующему поэтическому поколению трагическое пророчество Блока оказалось ближе. М. О. Лопатто говорил в своем докладе: «Мотив змеи, извивающейся у ног, затронут у Брюсова, конечно, не без иносказанья. Но иносказанье вышло невпопад у москвича. Петербуржец Блок, внимательно изучивший монумент, нашел, что не попран, а только вьется у ног коня».

Когда Анненский сочинял свой «Петербург», он, конечно же, отталкивался от двух стихотворений Блока о Медном всаднике и змее (и еще он помнил соловьевское, столь памятное и Блоку: «О Русь! забудь былую славу: орел двуглавый сокрушен, и желтым детям на забаву даны клочки твоих знамен»):

...Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.
Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.
А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале,—
Завтра станет ребячьей забавой.
Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,—
И прижатая стала наш идол.

При жизни Анненского у Блока был только один долгий разговор с ним. Но диалог продолжался — в цитатах из стихов Анненского, вошедших в стихи Блока, в размышлениях Блока на темы, заданные некогда Анненским. Приведя запись Блока 1916 года — «На памятнике Фальконета — толпа мальчишек, хулиганов,

держатся за хвост, сидят на змее, курят под животом коня. Полное разложение. Петербургу — finis»,— блоковед В. Н. Орлов резонно спрашивает: «Не припомнил ли при этом Блок стихи Иннокентия Анненского: «В темных лаврах гигант на скале завтра станет ребячьей забавой?»

И еще об одном человеке не мог не подумать Блок, когда записывал: «...все мы находимся в вибрациях его меди».

Евгений Павлович Иванов...

Он не был вхож в Общество ревнителей. Этот вечер он провел дома. Читал «Бой бабочек» — ту пьесу, в которой последний раз в своей жизни вышла на сцену Вера Комиссаржевская, умершая в начале февраля 1910 года. Еще набрасывал в дневнике стихи, очень под Блока. Комиссаржевская была третьей из сквозных тем его духовного бытия, Блок — второй. Первой был «Медный всадник».

Вспоминают современники:

В 1905—1912 годах в старом Петербурге, на Загородном, на Невском и Литейном проспектах, на Николаевской или Стремянной улицах можно было встретить человека среднего роста, ничего не видевшего вокруг себя, с развевавшимися из-под черной фетровой шляпы медно-рыжими волосами, с устремленными вдаль серыми — немного навыкате — глазами и огненно-рыжими усами и бородой; это был Евгений Павлович Иванов...

Соименник пушкинского героя, человек, на которого удары судьбы сыпались, как и на его литературного тезку, «гражданин столичный» с самой обыкновенной фамилией, он в своих странствиях по городу Петра вынашивал несколько излюбленных идей, которые были связаны с Медным всадником. В июне 1904 года он сообщал Блоку: «Еще — на вершину Исаакиевского собора слазил. Впечатление неизгладимое. «Его», «Медного всадника», видел с высоты». К новому 1905 году он послал Блоку открытку с видом Исаакиевского собора, Невы, фальконетовского памятника и Адмиралтейства. Над этой панорамой он надписал: «Милый и страшный Демон, сидящий на водах многих реки и ее протоков, вливающихся в море». И для Блока тема Петра и его города

всегда была связана с образом Евгения Иванова (которого, по словам Блока, «корежило» от Медного всадника). В письмах к Иванову Блок отмечает все свои очередные «встречи» с памятником Петру, например, в октябре 1905 года, за несколько дней до того, как написано «Вися над городом всемирным...»: «Петербург упоительнее всех городов мира, я думаю, в эти октябрьские дни. Когда я был в Исаакиевском соборе, вдруг открылись двери к Петру (рабочие носят доски), и мне пришлось выйти к Петру из самого темного и уютного прежде угла — от Божьей матери».

Знакомые подшучивали над Евгением Павловичем Ивановым.

Когда он в 1913 году собирался поехать в гости к А. Архангельскому в кубанскую станицу, А. Д. Скалдин писал Архангельскому: «Евгения же Иванова в Темрюк не впускайте, ибо в одиночку, без «Медного всадника», душа его не ходит (а «без души» кто же поймет его? Испугаются младенцы темрюкские), а Медного всадника в Темрюк не перетащишь — так или иначе, признайся, что штука трудная».

Евгений Иванов пытался охватить и осмыслить пушкинскую символику, накладывая ее на другие произведения русской литературы. Он, таким образом, в своих одиноких размышлениях в более резкой форме проделывал то, к чему тяготела вся русская литературная мысль на рубеже двух веков. Безостановочные ассоциации, которые приходили ему на ум, были весьма неожиданными. «Меня страшно увлекала идея «Медного всадника», связанного с наводнением в Петербурге,— писал он в своих позднейших воспоминаниях.— Этот образ Медного всадника связывается у меня с образом Демона мятежного, ищущего бури, «как будто в бурях есть покой». Эти слова Лермонтова, сказанные о парусе, я всецело относил к образу Демона и к «Медному всаднику», в бронзовой фигуре которого, взлетевшей на скалу, как на гребень волны, я чувствовал нечто захватывающее, нечто взлетевшее над бездной.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю.

Образ Медного всадника связывался у меня с бурей и революцией. Под простертою дланью Всадника поднимаются бурные воды и народы. «Мятежный ищет бури». Буря связывалась с морем, надвигающимся на город Всадника. В этом движении бурного моря на город я находил особый смысл...».

Сближал он Медного всадника и с мистическими наездниками Апокалипсиса, и, по-видимому, с Каменным Гостем — Недоброво записал в своем дневнике, что при первом знакомстве с Е. Ивановым тот спросил: «Верите ли вы, что в статуях есть жизнь?» Недоброво ответил: «Это трансцендентно».

Все эти уравнения со многими неизвестными — целая лестница отождествлений — составили содержание эссе Евгения Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге», которое он много раз переписывал, с трудом пытаясь закрепить на бумаге суть своих переживаний. В июне 1905 года он писал Блоку: «За последнее время сильно опять принялся за Всадника; почти весь июнь: шаг вперед большой, кажется, окончательно нашел то неуловимое, что ловил вот уже полтора года и поймать не мог. Оттого говорю окончательно, что появилась утраченная чуть не с другого дня близость с первыми мыслями о нем». Наконец статья увидела свет в альманахе «Белые ночи», вышедшем в 1907 году. Он носил многозначительный подзаголовок «Петербургский альманах», и инициаторы его дали в сборник стихи, связанные с петербургскими реалиями — памятником Петру, сфинксами, белыми ночами. Инициаторы эти были Вяч. Иванов и Блок, который поместил своего «Петра» с посвящением Евгению Иванову. Эссе Е. Иванова предложил сам Блок. Сначала, когда он читал несколько разных вариантов его в рукописи, они ему не очень понравились — видимо, Блоку казалось, что разговоры Иванова на эту тему обещали нечто более глубокое. Но 30 апреля 1907 года он написал: «Просмотрел «Всадника». По-моему, хорошо».

«Речь здесь идет,— начинает Е. Иванов свою статью,— о двух Всадниках города, сидящего на водах многих реки Невы и ее протоков, вливающихся в море. Одного из Всадников Пушкин назвал «Медным всадни-

ком». 〈...〉 А за ним, за «Всадником Медным»,— другой, «Всадник Бледный»: он оглушен шумом внутренней тревоги, его смятенный ум не устоял против ужасных потрясений петербургских наводнений,— оттого он и *бледный*.

Он — Всадник, но сидящий не на звере-коне, а на звере мраморном верхом, на одном из «львов сторожевых», стоящих над возвышенным крыльцом углового дома на площади Петровой. ... Так «Всадник Бледный» следует за „Всадником Медным"».

Евгению Иванову приснилось, что он вошел в пушкинскую поэму. Это случилось в белую-бледную ночь: «В такую ночь блуждал и я, блуждал машинально, куда глаза глядят, «не разбирая дороги», останавливаясь на перекрестках улиц перед иными домами на площадях и мостах. Меня точно тянула какая-то неведомая сила, которую я никак не мог объяснить себе, но которой повиновался в мучительном напряжении и тоске. 〈...〉

Я чувствовал, что на меня напряженно смотрят, но я не знал, чьи это глаза, и шел, шел, не разбирая дороги, как Евгений, шел, куда глаза эти глядели».

Брат Евгения Павловича искусствовед Александр Павлович Иванов написал в 1905 году повесть «Стереоскоп». Блок очень ценил ее: «Думаю, что это, вместе с брюсовской прозой, принадлежит к первым в русской литературе «научным» опытам искусства, и глубоко приветствую это. Среди старых писателей намек на эти методы и на этот язык был только у Пушкина». Рассказчик повести входит внутрь пространства старой фотографии, которой был заряжен купленный по случаю стереоскоп. Он проникает в мертвый мир, в безжизненный Петербург прошлого.

«Всадник» писался в том же году и вольно или невольно перекликается со «Стереоскопом». Евгений Иванов вошел в застывшую навек картину и остановился между памятником Фальконе и особняком Лобанова-Ростовского:

«Полный все той же непонятной «сумрачной заботой», я уже шел домой, как вдруг внимание мое привлекло нечто.

На одном из «мраморных львов», стоящих у углового

дома на петровой площади, кто-то сидел бледный, бледный...

Он сидел без шляпы, руки сжав крестом, с глазами недвижно наведенными на край один за реку...»

Герой «Стереоскопа», проникший в минувшее, охвачен ужасом: «Не следует живому тревожить тот мертвый мир застывшего своим вторжением в его недра: тогда в тех недрах нарушаются таинственные равновесия, тревожится их священный и старинный покой; и дерзкий пришелец платится тогда за вторжение тяжким ужасом». Обладатель стереоскопа бежит, его преследует пришедший в движение автомат-кукла — старуха, соединившая в себе черты Медного всадника и Пиковой дамы. Герой Евгения Иванова тоже вынужден бежать от бледного наездника:

«Был ли это какой-нибудь сумасшедший, которому пришла в такую ночь нелепая мысль сесть верхом на мраморного льва, или почудилось мне Петербургское видение Бледного всадника, едущего за Медным, только вскрикнул я от ужаса и стремглав бежать пустился: всадник-то на меня был похож...»

Многих еще двойников «бледного всадника» встретил в эту белую ночь Евгений Иванов [3]. И может быть отчасти под его влиянием Блок тоже увидел «Медного всадника» отраженным в длинном ряде зеркал русской и нерусской литературы. Но были и другие толчки для этого. Блоковское «все мы» включало многих — в том числе Валерия Брюсова.

Осенью 1909 года вышел в свет третий том венгеровского Пушкина со статьей Брюсова о «Медном всаднике». 2 октября 1909 года Блок писал Брюсову: «Я только что вернулся в Петербург из деревни. ⟨...⟩ Здесь уже второй день читаю ефроновского Пушкина, особенно — Ваши статьи о «Домике в Коломне» и «Медном всаднике».

Чем была нова брюсовская статья? Трудно сегодня измерить степень ее новизны — наблюдения и формулы Брюсова вошли в расхожий и анонимный фонд позднейшего пушкиноведения, и сегодняшний литературовед, в очередной раз толкующий о роли межстиховых переносов в пушкинской поэме или об изобразительной

функции звукописи или об устранении индивидуальных черт в облике Евгения в последовательном ряду авторских набросков, уже не ссылается на брюсовский приоритет. Но что могла сказать эта статья Блоку? Что привлекло его внимание?

Первое — Брюсов изложил наблюдения польских филологов о полемике Пушкина с Мицкевичем: «...на описании Пушкина сказалось влияние двух сатир Мицкевича 〈...〉. Проф. Третьяк доказал, что Пушкин почти шаг за шагом следует за картинами польского поэта, отвечая на его укоры апологией северной столицы. Так, например, Мицкевич смеется над тем, что петербургские дома стоят за железными решетками; Пушкин возражает:

> [Люблю]
> Твоих оград узор чугунный.

Мицкевич осуждает суровость климата Петербурга; Пушкин отвечает

> Люблю зимы твоей жестокой
> Недвижный воздух и мороз.

Мицкевич презрительно отзывается о северных женщинах, белых, как снег, румяных, как раки; Пушкин славит —

> Девичьи лица ярче роз и т. д.».

Во-вторых, брюсовская статья возвеличила мятеж одиночки против неумолимого хода истории:

«Пушкин выбрал своим героем самого мощного из всех самодержцев, какие когда-либо восставали на земле. Это — исполин-чудотворец, полубог, повелевающий стихиями. Стихийная революция не страшит его, он ее презирает. Но когда восстает на него свободный дух единичного человека, «державец полумира» приходит в смятение. Он покидает свою «огражденную скалу» и *всю ночь* преследует безумца, только бы своим тяжелым топотом заглушить в нем мятеж души.

«Медный всадник», действительно, ответ Пушкина на упреки Мицкевича в измене «вольнолюбивым» идеалам юности. «Да,— как бы говорит Пушкин,— я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мяте-

жа; я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен «кумир с медною главой», как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он в «неколебимой вышине». Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и «огражденная скала» должна будет опустеть».

Эти два тезиса брюсовской статьи и запали в творческое сознание Блока. Вернее, может быть, нужно говорить о своего рода творческом подсознании — в многочисленных стихах, написанных им в октябре — ноябре 1909 года, и в письмах этих месяцев мы не находим никаких прямых отголосков этого чтения, как в иных случаях бывало у Блока. Но вот два месяца спустя после цитированного письма к Брюсову Блок попадает в Варшаву, и все его восприятие чужого города, истории другого народа и судьбы собственного рода предопределяется предметными и проблемными ориентирами, возникшими при чтении брюсовской статьи. В эти варшавские дни Блока охватывает ритмический гул того стихового потока, который потом станет поэмой «Возмездие».

Замысел поэмы в своих истоках восходит к «перечитанному» вместе с Брюсовым «Медному всаднику».

О взаимоотношениях Мицкевича и Пушкина Блок слушал университетские лекции И. А. Шляпкина. Но статья Брюсова обострила этот ранее знакомый Блоку сюжет. И описание Варшавы у Блока строится как реплика к давнему поэтическому спору Пушкина и Мицкевича. «Весь мир казался мне Варшавой»,— говорит автор поэмы, но «Варшава» проецируется на «Петербург», и Блок описывает зиму, варшавянок и ограду с великодушием арбитра, подводящего итог полемической схватке двух великих поэтов:

Лишь снег порхает — вечный, белый,
Зимой — он площадь оснежит,
И мертвое засыплет тело,
Весной — ручьями побежит. 〈...〉
И очи панн чертят смелей
Свой круг ласкательный и льстивый. 〈...〉
Вдруг — бесконечная ограда
Саксонского, должно быть, сада...
К ней тихо прислонился он.

Возвращая Варшаве освобожденные от сарказма Мицкевича приметы пушкинского Петербурга, Блок населяет польскую столицу двойником «Медного всадника», воспользовавшись отчасти другим сверхъестественным персонажем русской литературы.

Некрасовский «чародей» Мороз, Красный нос как бы поддразнивал пушкинского «строителя чудотворного». У Пушкина:

В гранит оделася Нева;
Мосты нависли над водами...

А Мороз-воевода поет в хвастливой песне:

Задумаю — реки большие
Надолго упрячу под гнет,
Построю мосты ледяные,
Каких не построит народ.

И переиначивает одическое «где прежде — ныне там»:

Где быстрые шумные воды
Недавно свободно текли,—
Сегодня прошли пешеходы,
Обозы с товаром прошли.

Блок соединил двух героев русской литературы в новом образе. Помогли связать их, вероятно, строки Мицкевича о памятнике Фальконе:

Там водопад из недр гранитных скал
Исторгнется и, скованный морозом,
Висит над бездной, обратившись в лед.

Так возникает блоковский всадник.

«Месть! Месть! — в холодном чугуне
Звенит, как эхо, над Варшавой:
То Пан-Мороз на злом коне
Бряцает шпорою кровавой...

Из «Медного всадника» Блок заимствует, слегка подправляя, отдельные стихи («По потрясенной мостовой»), равно как и перенимает сам принцип возвращающихся эпизодов и стиховых сгустков:

Не также ль и тебя, Варшава,
Столица гордых поляков,
Дремать принудила орава
Военных русских пошляков?
Жизнь глухо кроется в подполье,
Молчат магнатские дворцы...
Лишь Пан-Мороз во все концы
Свирепо рыщет на раздолье!
Неистово взлетит над вами
Его седая голова,
Иль откидные рукава
Взметнутся бурей над домами,
Иль конь заржет — и звоном струн
Ответит телеграфный провод,
И четко повторит чугун
Удары мерзлого копыта
По опустелой мостовой...
И вновь, поникнув головой,
Безмолвен Пан, тоской убитый...
И, странствуя на злом коне,
Бряцает шпорою кровавой...
Месть! Месть! — Так эхо над Варшавой
Звенит в холодном чугуне!

Далее о герое поэмы говорится:

В ушах — какой-то смутный звон...

Какой звон — проясняется из незавершенных набросков продолжения третьей главы поэмы, из последних стихотворных строк, написанных рукой уже смертельно больного Блока в мае — июле 1921 г.

...Место гибельной встречи героя с Паном-Морозом:

Так у решетки сада длинной
Стоит и мерзнет мой герой...
Все строже, громче вьюги вой
Над этой площадью пустынной...

Полусонная сладость охватывает замерзающего человека. Она памятна по некрасовскому эпизоду с замерзающей Дарьей, но здесь изложена в сугубо «блоковских» деталях. А затем —

Вдруг — бешеная голова
Коня с косматой белой гривой,
И седоусый, горделивый
Пан, разметавший рукава,
Как два крыла над непогодой
(Он шпорит дикого коня,
Его глаза, как угли, алы)
. . . . свободой.
Из-под копыт, уж занесенных
Над обреченной головой,
Из-под удил коня вспененных,
Из снежной тучи буревой
Встает виденье девы юной...

Весь замысел Блока окружен проблемами и символами «Медного всадника».

Действие «Возмездия» завязывается в 1878 году, в черновике первая глава так и начиналась:

Уж осень семьдесят восьмую
Справляет беспощадный век.

В этом году происходило, как выписывает Блок в подготовительных материалах к поэме, «торжественное празднование 100-летней годовщины рождения Александра Благословенного» [4]. Прошло сто лет со дня того наводнения, которое Пушкин вспоминал в черновиках «Медного всадника». И проблемы остаются теми же. Изменяется лишь иногда символика. Наводнение как символ стихии заменилось у Блока образом Мессинского землетрясения:

Безжалостный конец Мессины
(Стихийных сил не превозмочь)...

Блоковские обозначения мятежа —

И страсть и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...—

восходят к пушкинскому:

Вскипела кровь...
Как обуянный силой черной...[5]

В планах поэмы Блок дважды обращается к формуле Белинского о «Медном всаднике». Он записывает в октябре 1911 года: «В этой поэме я хочу указать на пропасть между общественным и личным». Потом эти слова перечеркнуты знаком вопроса. В декабре 1914 года записано: «Вся суть: зависимость личной жизни от общей». Но замысел Блока стремился найти другое решение, вне выбора между «пропастью» и «зависимостью». Путь к нему был подсказан «Медным всадником». В своих размышлениях об «отпрысках рода», которые поглощаются «окружающей мировой средой», Блок повторял движение мысли Пушкина — о Езерском и отчасти об Евгении.

Брюсовская интерпретация, мысль о возможности бунта «единичного человека» против всесильного хода истории была, по-видимому, одним из побудительных толчков к «Возмездию». И к ней же хотел привести Блок свою поэму. Об этом можно судить по предисловию 1919 года, в котором Блок говорит о своей концепции развития звеньев единой цепи рода: «...мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа. ⟨...⟩ Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; ⟨...⟩ последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человечьей рученкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него...

Что же дальше? Не знаю, и никогда не знал; могу сказать только, что вся эта концепция возникла под давлением все растущей во мне ненависти к различным теориям прогресса».

Отблески «Медного всадника» легли на очень многие стихи Блока. Когда после его смерти о нем стали писать как о поэте национальном, как о «Пушкине новой России», вспоминался именно «Медный всадник». Трагизм

блоковской поэзии стал пониматься так: его искусство объединило благословение жизни и — одновременно — полное знание о своей гибели. Адриан Пиотровский писал: «Тема неизбежности дана была и Пушкиным, но эта неизбежность («Медный всадник») имманентна ему. Он сам вместе с неизбежностью, вместе с всадником медным. Пафос Блока — пафос явления, бегущего перед этим тяжело-звонким скаканьем. Но только пропорция здесь неизмеримо больше. Медный всадник скачет по всей Европе, и Блок бессилен остановить его и до конца пойти за ним. Вот почему, в отличие от Пушкина,— он поэт трагический» (119, 14).

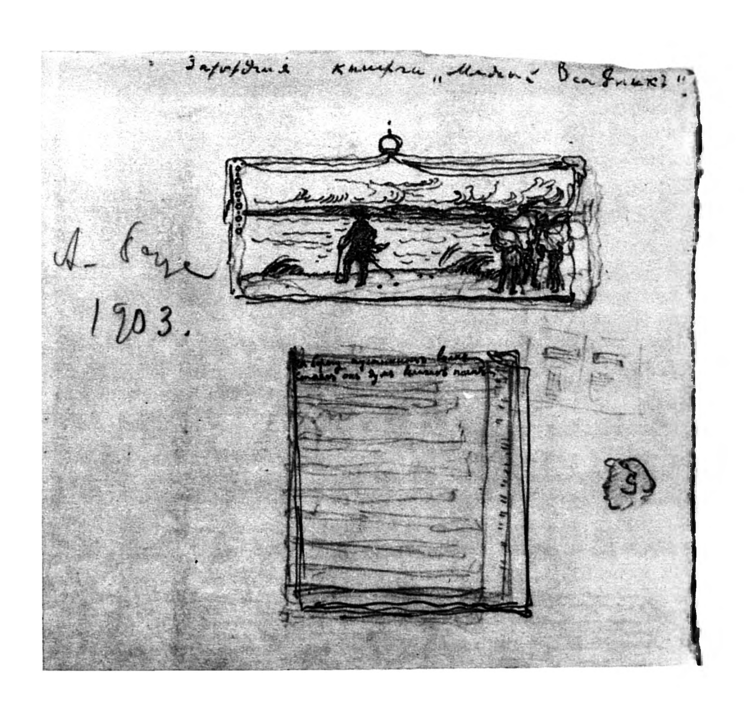
Но было в живом Блоке и какое-то иное внутреннее созвучие пушкинскому строю. Оно сказывалось даже в шуточных стихах современников в пору его председательства в Союзе поэтов (1920 год):

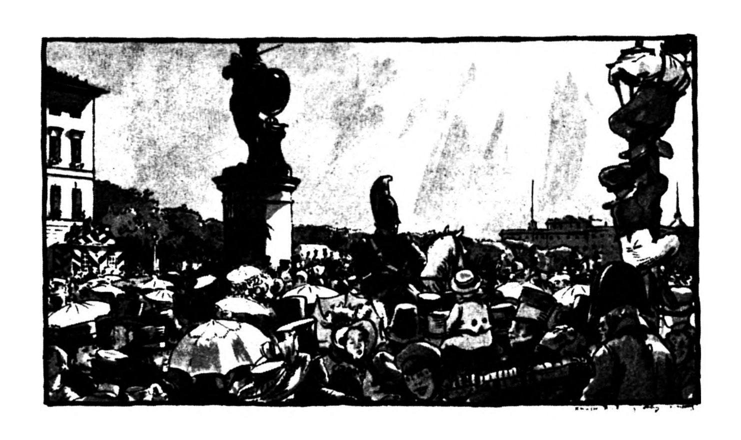
О, Пряжки милой порожденье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Стихов державное теченье
И председательский гранит. ⟨...⟩
И блеск иронии твоей
И светлой ночи блеск безлунный,
Когда с противницей своей
Бредешь на Пряжку без лампады
И ясны спящие громады
Пустынных улиц и светла
Адмиралтейская игла (*140, т. 92, кн. 3, 571*).

Спустя восемь лет после того дня, когда Блок записал фразу о вибрациях меди, возникла поэма «Двенадцать». И два по-разному близких к Блоку человека почуяли эти отголоски в блоковской поэме. Евгений Иванов: «Пушкинское рукопожатие... теперь передалось в народной буре, воспетой в поэме «Двенадцать», напоминающей наводнение 1824 года» (278). Р. В. Иванов-Разумник: «...от реального революционного Петербурга поэма уводит нас в захват вопросов мировых, вселенских. Все реально, до всего можно дотронуться рукой — и все «символично», все вещий знак далеких свершений. Так когда-то Пушкин в «Медном всаднике» был на грани реального и над-исторических прозрений. Да,

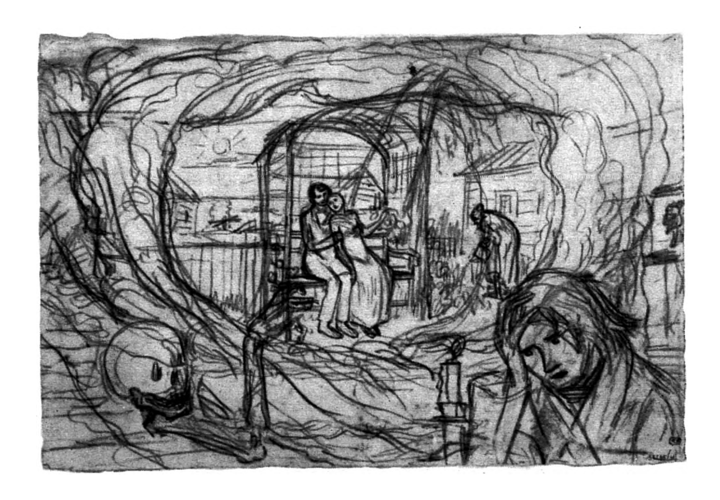


А. Н. Бенуа. Иллюстрации и черновые наброски.


„Медный Всадникъ"
А. Бенуа
1903.











такие сокрушающие сравнения выдерживает поэма Александра Блока. «Как будто грома грохотанье, тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой» — заканчивается в наши дни. Конец петровской России — конец старого мира. Было время его славы, расцвета, могущества — и бережно понесли мы в новый мир вечные «эллинские» ценности мира старого: не испепелятся они и в огне. Но временные ценности его падут прахом в грозе и буре...» (104, 10—11).

Но все это будет уже в другую эпоху. Сейчас же мы покинем зал с колоннами, где происходит очередное занятие Общества ревнителей художественного слова и где сидят читатели того поколения, от имени которого весной 1921 года на Сенатской площади, «уходя в ночную тьму», Блок попрощался с дорогими сердцу петербургскими картинами, среди которых был и Он —

Всадник бронзовый, летящий
На недвижном скакуне.

ИСТОРИЯ ОДНОГО ИЗДАНИЯ

Те, кто листал «Медного всадника» 1923 года с иллюстрациями Александра Бенуа, наверное, заметили: по нижнему краю рисунков пробегают строчки мелкой скорописи. Подпись художника и даты читаются легко и сразу, в более протяженные вереницы букв приходится вглядываться. На первом рисунке серии, предваряющем первый стих Вступления — «На берегу пустынных волн», разобрать можно, пожалуй, только слово «Петербурга». Это остаток посвящения, полустертого на клише: «Памяти Санкт-Петербурга».

Посвятительные и мемориальные надписи автор сделал почти на каждой из своих иллюстраций к «Медному всаднику» в 1918 году перед тем, как сдать оригиналы в Русский музей. Бенуа прощался с Санкт-Петербургом, со своей молодостью, детством, увлечения-

ми, дружбами, потрясениями, навсегда запавшими в память картинами города. Он прожил первую половину своей жизни в разных Петербургах — художническом, театральном, литературном, коллекционерском, книгоиздательском. Вот этот-то последний Петербург — редакторов и типографов, библиофилов и книготорговцев, деловых людей и энтузиастов — проходит пред нами, когда выстраиваешь в один ряд все события двадцатилетней истории издания «Медного всадника» с иллюстрациями Александра Бенуа [1].

История эта начинается с Василия Андреевича Верещагина.

«Пусть другие напишут настоящую биографию В. А. Верещагина,— так начинался некролог, написанный Бенуа в 1931 году,— его жизнеописание принадлежало бы во всяком случае к славнейшим в области истории русской художественной книги. Верещагиным было положено начало нескольким затеям, имевшим большое значение в том периоде расцвета русской культуры, которым завершилась дореволюционная эпоха. Благодаря, главным образом, его же участию, затеи эти получили и особенно достойное осуществление. ⟨...⟩ Василия Андреевича в некоторых смыслах можно назвать типом утонченного петербуржца этих десятилетий. Им же создан в разнообразных изданиях и весьма внушительный литературный и исторический памятник, посвященный сонму его духовных предшественников. Были поклонники (и весьма замечательные поклонники) отечественной старины и в других центрах России. Особенно ими была богата Москва. Но одно преимущество должно быть сохранено за Верещагиным (и за несколькими другими характерно-петербургскими ревнителями старины) — это его глубокий европеизм, какая-то особая широта восприятия, какое-то очень тонкое внимание к своему предмету и при этом та совершенно особенная «элегантная сдержанность» приемов в изложении, в стиле, которая свидетельствует о прекрасной воспитанности» (30, 9—10).

Он был элегантно сдержан не только в литературном стиле, но и в житейском поведении,— может быть, особенно подчеркивая эту уравновешенность, чтобы не

подать повода говорить о наследственности: мать его, по словам С. Ю. Витте, «женщина очень забавная, оригинальная, и своими оригинальными выходками часто многих форсирует и вообще многих забавляет» (61, т. 1, 141). Верещагин любил путешествовать, бывал в Индии и не без той же элегантной сдержанности в своей книге «Памяти прошлого» намекнул на романический эпизод, случившийся с ним там. Карьера его складывалась удачно. По службе Верещагин издавал брошюры вроде «Закона об улучшении положения незаконнорожденных детей», а для души — изучал русскую художественную старину: усадьбы, веера, моды, альманахи. Он основал и редактировал журналы «Старые годы» и «Русский библиофил», в 1917 году был председателем художественно-исторической комиссии, ведавшей охраной памятников искусства в Зимнем дворце, и продолжил деятельность в ней при Наркомпросе.

В 1898 году он выпустил книгу «Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий». Но, по впечатлению Бенуа, Верещагин до начала 1900-х годов скорее избегал проявлять свои увлечения в «общественной» форме: «он вел совершенно «приватный» образ жизни, в значительной мере поглощенный своими служебными обязанностями и довольствуясь тем, что душу свою он отводил в дружеских беседах. Вообще желание проявляться было тогда не так уж свойственно широкому кругу людей, интересовавшихся искусством (да и широта этого круга была весьма относительной),— а это, кстати сказать, если и злило несколько тогдашнюю молодежь, которая рвалась в бой и мечтала о воздействии, то сообщало всей тогдашней жизни особенный мир и уютность» (30, 11).

В один из таких уютных вечеров,— по эпическому рассказу Верещагина,— у обладателя собрания французских иллюстрированных изданий XVIII века И. В. Ратькова-Рожнова собрались несколько библиофилов: камергер Михаил Александрович Остроградский, управляющий страховым отделом Главного страхового комитета, действительный статский советник Евгений Николаевич Тевяшов, собиратель виньеток, нередко вы-

резавший их из ценных изданий, и присяжный поверенный Павел Евгеньевич Рейнбот, книжные редкости которого славились своим отличным состоянием и чудесными сафьянными переплетами (особенно редкие книги он переплетал в Париже) [2].

Что и говорить, картинка весьма идиллическая, невольно приводящая на ум Сашу Черного:

Хорошо при свете лампы
Книжки милые читать,
Перелистывать эстампы
И по клавишам бренчать.

«Перелистывая шедевры французского книгопечатания XVIII века,— продолжает Верещагин,— которыми так богато было собрание И. В. Ратькова, мы в разговоре коснулись, между прочим, вопроса о необычайной, по сравнению с французами, скудости книжной иллюстрации, о причинах такой скудости и о желательности принятия мер к поднятию ее в качественном и количественном отношениях» (57, 73).

Так повествовал четверть века спустя, несколько сбиваясь на тон докладных записок, бывший помощник статс-секретаря Государственного совета о возникновении одного из наиболее интересных явлений в истории русского библиофильства.

О том, что проистекло из застольной беседы, столичной публике сообщала заметка в хронике: «Среди петербургских библиофилов возникла симпатичная мысль организовать такое товарищество, которое бы стало издавать различные литературные произведения в наивозможно художественном виде. Одна из задач нового товарищества будет организация иллюстрационного дела по образцу лучших заграничных фирм. ⟨...⟩ Этому симпатичному издательскому делу нельзя не пожелать всяческого успеха» (120, № 27, 864). Новому начинанию поначалу было дано название «Русское общество библиофилов». К нему были привлечены типографы Р. Р. Голике и И. И. Леман, собиратели П. Д. Кедров, С. Н. Крейтон, антиквар В. И. Клочков. Впоследствии они назвали себя Кружком любителей русских изящных изданий и под этим именем вписали несколь-

ко ярких страниц в историю русской книги (38, 225—250).

Основание Кружка было тоже одной из попыток «вернуть» пушкинскую эпоху. Когда в сентябре 1903 года антиквар Н. В. Соловьев, приглашенный в учредители Кружка, открыл новый букинистический магазин, П. Е. Рейнбот на банкете «напомнил собранию о другом подобного рода библиофильском новоселье, которое в начале прошлого столетия отпраздновано было отцом русской книжной торговли Смирдиным и на котором — как это видно из редкой литографии того времени — присутствовал весь цвет тогдашней русской литературы и журналистики с Пушкиным и Крыловым во главе» (120, № 38, 1212). Но было в затее сановных дилетантов и одно существенное отличие от Смирдина — Кружок сразу же объявил, что его издательская деятельность не будет преследовать коммерческих целей. Это не удивительно: вокруг раздавались толки о книжном кризисе. Сын известного издателя, Е. М. Вольф, тоже издатель, сказал, что француз не может лечь спать без книги, не расстается с ней и англичанин, в России же, если выходит дорогое издание, можно по пальцам пересчитать лиц, которые его купят, ибо покупают все одни и те же лица. Посетовал он и на деятельность земств с их благотворительной торговлей народными изданиями, что дешевит книгу. «Сбыт в России для книг очень ограничен. Сравнительно с этим сбытом книги в России очень дешевы. Ведь самое высшее, что мы можем рассчитывать, это продать 3000 экземпляров, и то в два, три года. В России книгу и иллюстрированный журнал убили газеты: они дают приложения по два, по три раза в неделю, и это оказывается совершенно достаточным для публики» (120, № 43, 1381).

Кружок собирался печатать в кредит, но это возможно было лишь при расчете «на быстрый успех, далеко не обеспеченный» (57, 75).

Начать решили с «Медного всадника».

Год был юбилейный. Между прочим, Е. Е. Лансере в этом году набросал проект первой страницы «Медного всадника» (он хранится в музее Пушкина в Ленинграде) — на ней картинке, изображающей Петра с дубин-

кой на берегу пустынных волн (композиция сходна с аналогичной иллюстрацией Бенуа), предшествовал герб Петербурга, разделяющий две даты — 1703 и 1903.

Итак, задуманная книга как бы посвящалась двухсотлетию Петербурга. Будущий бессменный председатель Кружка Верещагин предложил оформить ее Александру Бенуа. Они познакомились три года назад в доме мужа сестры Верещагина графа Д. И. Толстого, товарища управляющего музея Александра III (ныне — Русский музей), впоследствии — директора Эрмитажа. Интересы и знания молодого художника (Бенуа был на девять лет младше его) должны были импонировать заказчику. Для Верещагина это сочетание — Бенуа плюс «Медный всадник» — означало, что в иллюстрациях к поэме оживет именно то, что так манило его в александровской эпохе: «...толстые, старые барыни, одетые нимфами и идущие в рынок с крепостными лакеями сзади, высокие воротники и шляпы мужчин — весь этот незнакомый нам быт кажется в дымке далекого прошлого даже милым и трогательным» (58, 39).

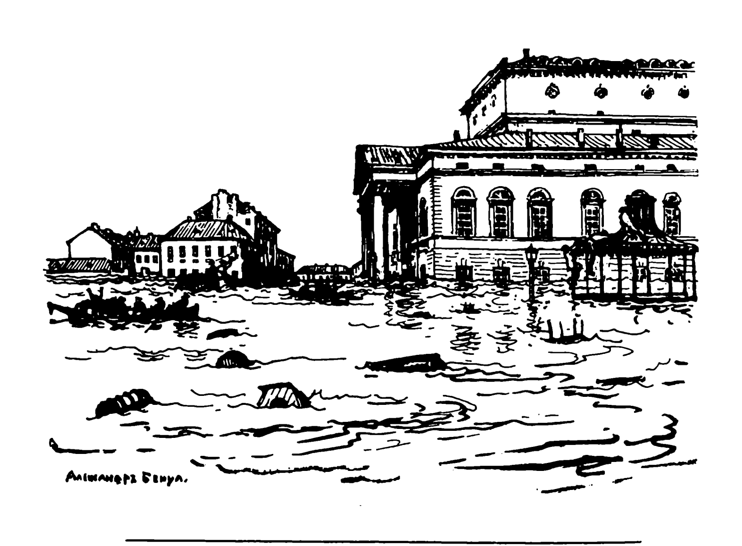
Бенуа, как он вспоминал спустя полвека, «с радостью ухватился» за эту работу: «...с самых юных лет, когда только я впервые познакомился с творением Пушкина, именно эта поэма особенно меня пленяла, трогала и волновала своей смесью реального с фантастическим» (10, 713).

Возможно, одним из толчков для Бенуа, замыслы которого часто рождались из полемического задора, была недавняя шпилька лукавого В. В. Розанова по адресу «западников» и апологетов красоты Петербурга. В статье о Некрасове Розанов привел стихотворение «На улице»: «Конечно, это не так великолепно, как «адмиралтейская игла» в «Медном всаднике». Но эта поэзия terre-à-terre имеет свою невыразимую нравственную прелесть. Собственно, новое в истории лицо русского человека, не похожее на римское, греческое, немецкое, английское, польское — больше говорит этим стихотворением, чем даже «иглою» Пушкина. Ибо «адмиралтейскую иглу» также можно было построить в Лондоне, как и в Петербурге, а в Эдинбурге она и светилась бы точь-в-точь, как у нас» (162, 64). Иначе гово-



Неопубликованный рисунок. 1903 г.

ря, возможно, что замысел гимна творению Петра снова, как некогда у Пушкина, возник в ответ на изощренное и острое злословие, но на сей раз с другой стороны, так сказать, «восточной»: Бенуа был одним из тех (если не главным объектом), в кого был направлен укол Розанова. Пятилетие 1902—1907 годов было эпохой борьбы Бенуа за «реабилитацию» Петербурга, начало которой было положено его статьей «Живописный Петербург», а решающим событием стал, пожалуй, его «Медный всадник». В 1907 году Бенуа уже мог подвести итог: «До сих пор на Петербург принято смотреть как на что-то вялое и бледное, лишенное собственной жизни. Лишь за самые последние годы стали как-то понимать, что Петербург обладает совершенно самобытной и своеобразной красотой. В старину его воспевали поэты, но к ним впоследствии отнеслись с недоверием, заподозрив их в «придворной» лести — ведь прежний Петербург представлялся для позднейших поколений лишь какими-то «службами при дворце». Теперь в общественное сознание проникло убеждение, что Петербург есть не-



Неопубликованный вариант. 1903 г.

что, действительно, драгоценное для всей русской культуры. Без него ей не быть».

Весной 1903 года в Риме Бенуа начал работу над иллюстрациями. Приехав в Петербург, завершил «ее очень быстро в каком-то энтузиазме» (30, 11). Он вспоминал в 1934 году: «Задумал я эти иллюстрации в виде сопровождающих каждую страницу текста композиций. Формат я установил крохотный, карманный, наподобие альманахов пушкинской эпохи» (33, 396), и в 1960-м, за неделю до смерти: «...я сразу решил, что буду идти «строфа за строфой». Это легло в основание всей затеи: я очень всегда любил такое «построчное» иллюстрирование как в иностранных (немецких, французских и английских) изданиях, так и в русских. Двумя моими любимыми подобными сериями были с очень ранних лет: рисунки Сапожникова, рассказывающие печальную повесть о Виоль-д'Амуре, и чудесные композиции Ф. П. Толстого к «Душеньке» Богдановича» (10, 713).

В архиве Бенуа сохранился черновой набросок первой страницы книги (воспроизведен в: 259, 50). Заставка к вступлению «На берегу пустынных волн» заключена «в пышный барочный картуш (не то занавес, не то мантия), в верхней части которого — корона» (259, 48).

Ход работы хорошо запомнился Бенуа: «В Риме, постоянно отвлекаемый прогулками и изучением достопримечательностей, я занимался «Медным всадником» урывками, теперь же, имея в своем распоряжении массу времени, я постепенно втянулся в работу. В общем, мне казалось, что у меня выходит нечто довольно удачное. Вот, мечтал я, получу свои 500 рублей. 〈...〉 Все, что у меня получалось из-под карандаша и пера, находило полное одобрение Верещагина, а то и возбуждало восторг... Получаемые из типографии оттиски, воспроизводящие мои рисунки (сделанные в стиле политипажей 30-х годов), я тотчас же раскрашивал в «нейтральные» тона, которые должны были затем припечатываться литографским способом» (33, 396—397). Один рисунок Бенуа попросил А. П. Остроумову-Лебедеву перевести в гравюру. В начале ноября она это выполнила. Тем временем сведения о готовящемся издании Кружка проникли в печать, но с ошибкой: автором рисунков был назван Бакст (120, № 46, 1492).

Наступил ноябрьский день, когда Верещагин принес рисунки на заседание Кружка. Происходило оно в ресторане Знаменской гостиницы, принадлежавшей отцу Н. В. Соловьева. Тут-то, среди раскрашенных гравюр, изображавших кокоток на велосипедах, и на фоне алмазом вырезанных на зеркалах «Дорогих Кись» и «Милых Олечек» произошло событие, воспоминание о котором надолго стало для художника болезненным. К десятилетию Кружка Верещагин рассказал о нем: «Двое из наших сочленов заявили категорически, что если Кружок издаст это недостойное произведение «декадентского» творчества, они оба сочтут невозможным свое дальнейшее в Кружке пребывание. Третий сочлен нашел бакенбарды Пушкина, голова которого красовалась в виде концовки, недостаточно густыми и признал изображение поэта в таком виде безусловно неприемлемым;



Портрет Пушкина.
Неопубликованная заставка. 1903 г.

четвертый,— наконец, заметил в ноге «Медного всадника» существенный промах рисунка. И все мои усилия примирить эти скорбные противоречия оказались напрасными. Тщетно старался я защитить уважаемого А. Н. Бенуа от пристрастия к декадентству и от ошибок в рисунке и также тщетно обещал его уговорить прибавить десятка два волос в бакенбарды Александра Сергеевича» (56, 7).

Бенуа тоже вспоминает этот эпизод в некрологе Верещагина: «...его товарищи по Кружку, люди тоже очень уютные, но уже старые, чуждые всякой художе-

ственности, люди, исповедовавшие допотопные взгляды на искусство, потребовали, чтобы мною были внесены разные изменения в композицию. Особено их шокировал тот портрет Пушкина, со «священной лирой» в руках, который я хотел поместить на заглавном листе. В Кружке оказались бывшие лицеисты, и вот как раз эти господа, гордые тем, что они воспитывались в том же учреждении, в котором вырос Александр Сергеевич, eo ipso * считали себя безапелляционными знатоками пушкинского образа» (30, 11—12). Еще позднее Бенуа уточнил: «Кружок любителей отнесся, в общем, благосклонно к моей работе, но вот им очень не понравился рисунок, изображавший самого Пушкина с лирой в руке на фоне Петропавловской крепости. Они потребовали, чтобы я его переделал» (34, 397).

Этот рисунок так и не появился в печати ни в одном из изданий «Медного всадника». Но он сохранился. Похоже, что фон этого рисунка подсказан известным письмом, в котором Пушкин набросал «картинку для Онегина» и ее «местоположение»: «Крепость, Петропавловская» (XIII, 119).

Возмущение «кружковцев», видимо, было очень сильным. В позднейших воспоминаниях Верещагин писал, что рисунки «вызвали такую жестокую бурю, которая в один миг смела все наши предположения и надежды. Началась беспощадная и почти единодушная критика этих «футуристических», как выражались, произведений» (57, 74). Насчет «футуристических» — это, конечно, анахронизм, но он показателен для степени неистовства учредителей, запомнившейся Верещагину. Нам неизвестно, кто именно из учредителей Кружка столь ревниво отнесся к пушкинскому портрету. И Остроградский, и Тевяшев, и Рейнбот были выпускниками Александровского лицея. Вообще говоря, все воспитанники Лицея известны были своим кастовым высокомерием, даже если не становились крупными чиновниками и блестящими кавалерийскими офицерами — в свое время бытописатель русского общества П. Д. Боборыкин посвятил этому специальную заметку (45).

* Тем самым (*лат.*).

Но не стоит забывать, что лицеистами были замечательные работники русской культуры начала века — критики В. А. Чудовский и Е. А. Зноско-Боровский, литературовед Г. П. Блок, режисер и театровед К. М. Миклашевский. П. Е. Рейнбот был не просто любителем «марокенчиков» — он был секретарем Лицейского пушкинского общества (членом комитета которого являлся и Остроградский). Именно он в 1905 году первым высказал мысль о создании будущего Пушкинского дома, сотрудником которого (библиотекарем) он и кончил свою жизнь. Впоследствии П. Е. Щеголев вспоминал о том несомненном значении, которое имели для отечественного пушкиноведения доклады Рейнбота об участниках дуэли, об А. О. Смирновой в жизни Пушкина, об истории Н. Н. Пушкиной.

Как бы то ни было, разглядывая сегодня пушкинский портрет Бенуа, мы можем только диву даваться, чем это он вызвал такую бурю негодования. Понятно было бы еще, если бы речь шла об известной сомовской акварели 1899 года «Пушкин за работой». Сомовский Пушкин вполне согласовывался (если не был даже прямым источником) с брюсовским парадоксом 1903 года: «...вот каким должны мы представлять себе Пушкина. Невысокий, вертлявый человечек, с порывистыми движениями, с нисколько не замечательным лицом, смуглым, некрасивым, на котором поминутно оскаливались большие зубы» (176, 86). Этот портрет по тем временам действительно мог шокировать, и осторожный Дягилев поместил его в «Мире искусства» с камуфлирующей подписью: «Портрет в старом стиле». Но невинный и не очень выразительный рисунок Бенуа?

Однако требовательные лицеисты решили дать бой декадентству [3]. 1 декабря 1903 года Остроумова-Лебедева записала в дневнике: «На днях я узнала, что у Бенуа с Верещагиным вышли неприятности по поводу заказа. Это все общество библиофилов состоит как будто из страшных дураков. Они решили, так как им не все рисунки нравятся, выпустить только 13 книжек со всеми рисунками, а остальные экземпляры издавать без «плохих» иллюстраций. Когда А. Н. обиделся и хотел вернуть им деньги (500 р.), то они заявили, что он

не имеет на это законного права, тогда А. Н. сказал, что предаст все это гласности. Так что моя неприятность с Верещагиным ушла на второй план, но оттиски дарить я ему не собираюсь» (285, л. 45 об.). Гласности этот эпизод был предан, но с вопиюще неточными цифрами и явно с позиции Кружка: «Художник Бенуа представил на усмотрение совета кружка 60 рисунков, Совет нашел заслуживающим внимания 54 рисунка и забраковал лишь 6 — неудачных, из них несколько было портретов. Первый дебют оказался из неудачных. Художник Бенуа не пожелал примириться с решением совета, забраковавшим шесть рисунков, и взял всю коллекцию обратно» (8).

Вот тут-то с рисунками познакомились два старых друга художника — Сергей Дягилев и Дмитрий Философов. Свои взгляды на иллюстрацию вообще и иллюстрации к Пушкину в частности Дягилев изложил за четыре года до этого. «Не надо забывать того чисто практического условия, что всякая иллюстрация прежде всего предназначена для воспроизведения, а потому немаловажной заботой художника должно быть удовлетворение всем требованиям удобовоспроизводимости. Иллюстрация печатается (большей частью) без красок, и поэтому эффект должен быть рассчитан исключительно на blanc et noir *. Ясно, значит, что первым условием является безупречный, точный, оригинальный и занимательный рисунок. В этом отношении иллюстрация штриховая, то есть исполненная раздельными ясными линиями, имеет много преимуществ» (222, 96—97).— Выделив в трехтомном пушкинском издании Кончаловского рисунки Сомова, Лансере и Бенуа (к «Пиковой даме»), Дягилев осудил сам принцип издания: «Теперь слишком легко иметь все сочинения Пушкина, чтобы разбрасывать иллюстрации по целым трем томам между огромным числом страниц текста. Цель этого дорогого издания, конечно, в рисунках, которые можно купить вчетверо дешевле, а между тем эти-то самые рисунки сделаны крохотной величины, скорей

* Белое и черное (*фр.*).

в виде виньеток, и жидко размещены на бесчисленных страницах» (222, 99).

Философов, всю жизнь курсировавший между эстетикой и общественностью, в этот период заинтересовался библиофильством, он даже вступил в Кружок любителей изящных изданий. Как и всегда, Философов возвел свое новое увлечение в ранг «общего дела» и выступил со статьей «О книге и ее внешности»: в ней он сначала говорил о неожиданном росте количества читателей в России, о том, что нигде в мире нет такого числа толстых журналов. «Параллельно с этой особенной, юношески возвышенной любовью к книге как к источнику знания идет поразительное равнодушие к ее внешности, к ее физиономии. Кажется, даже, наоборот, чем серее, уродливее книжка, тем больше симпатии и доверия внушает она русскому читателю. Красивая книжка не может быть, по убеждению русского читателя, полезной и серьезной. Всякая красота есть вредная роскошь» (108, 51). Надо сказать, что Философов в отличие от иных любителей изящных изданий не ограничился брюзжанием, а напомнил о естественности этого явления для русской культуры, каждый шаг которой давался с трудом. Да и ратовал он не за дорогие издания: «...благородная и эстетическая внешность может быть достигнута самыми примитивными средствами. Скромная чистая изба какого-нибудь мужика-старовера в тысячу раз эстетичнее роскошного «вновь отделанного» ресторана Кюба. Дешевые издания сказок Билибина (Экспедиция заготовления государственных бумаг) или Малютина (Москва, Мамонтов) гораздо роскошнее, чем стоющая сотни рублей «История охоты» г-на Кутепова».

Неудивительно, что, как вспоминает Бенуа, «оба, что называется, «вцепились» в мои иллюстрации, решив, что они будут помещены в „Мире искусства“» (34, 397). Дягилева привлекло «интенсивное иллюстрирование», возможность соположить равноправные текстовые и графические массивы, Философова — скромное, строгое и «серьезное» благородство рисунков [4]. У Бенуа уже были готовые клише (вернув гонорар Кружку любителей, он и затраты на клише оплатил сам), но часть ри-

сунков он переделал. Это явствует из сличения пробных типографских оттисков, предназначавшихся для издания Кружка любителей и сохранившихся в Пушкинском музее в Москве (в их числе и злополучный портрет Пушкина), с теми иллюстрациями, которые были напечатаны в «Мире искусства». 31 декабря 1903 года газета «Слово» сообщила: «А. Бенуа окончил на этих днях серию иллюстраций к „Медному всаднику“». Эта серия параллельно с текстом пушкинской поэмы и появилась в ближайшем же номере «Мира искусства».

Дягилевская затея вызвала фурор. Рисунки Бенуа, как говорили тогда, «положительно сделали эпоху в области наших иллюстраций» (237, 56). Следы их влияния искались в работе других графиков. «Весело узнавать в Добужинском (иллюстрации к «Станционному смотрителю») — Бенуа»,— писал, например, С. Городецкий три года спустя (76). На выход журнала откликнулся Брюсов в «Весах»: «„Мир искусства“ (№ 1). Иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику», этому поразительнейшему из созданий Пушкина. Вот наконец рисунки, достойные великого поэта. В них жив старый Петербург, как жив он в поэме. И в них тот же ужас странного виденья, медного гиганта, с тяжелозвонким топотом скачущего за жалким, но дерзновенным безумцем» (60, 71). Грабарь писал Бенуа о его иллюстрациях 25 марта 1904 года: «Они так хороши, что я от новизны впечатлений все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин, при этом совсем нет запаха гравюрного материала, никакой патины. Они страшно современны, и это важно».

Работа Бенуа сразу же нашла друзей в поколенье,— вернее, в следующем поколенье, в тогдашних тридцатилетних. Молодой историк Михаил Александрович Полиевктов, впоследствии видный советский ученый, сразу же по выходе номера предложил журналу «Литературный вестник» рецензию на иллюстрации. Редактор журнала А. И. Лященко, добросовестный филолог и литературный старовер, отнесся к этой идее с недоумением. Молодой автор настаивал: «...я наперед угадываю, что в данном случае мы довольно решительно разойдемся с Вами во вкусах: я положительно восхи-

щен работою Бенуа. Тем не менее решаюсь послать Вам мою рецензию. ⟨...⟩ для меня было бы очень существенно в связи с другими моими занятиями дать по частному поводу хотя бы приблизительную формулировку некоторых мыслей, которые давно уже меня интересуют. Вот почему я был бы искренне признателен Вам, если бы Вы нашли возможность поместить мою рецензию в «Литературном вестнике», несмотря на мое расхождение в данном случае со взглядами редакции» (288, л. 2). Лященко оказался терпимым редактором, и статья «Иллюстратор-художник» скоро была напечатана, став одним из самых интересных материалов этого ныне почти забытого журнала. Это — стенограмма впечатлений и ассоциаций, возникавших у квалифицированного читателя 1904 года при внимательном разглядывании новинки:

«Тяжело-звонкое скаканье — мотив двух ⟨...⟩ иллюстраций. Взятая в профиль, фигура всадника на первой из них размерами почти превосходит окружающие здания. Бегущая фигура Евгения почти стелется по земле. Резко обрисовываются озаренные луною стены зданий и их тени на мостовой. Пустынность улиц усиливает впечатление. Вторая картина — в более сумрачном тоне. Улица уходит вдаль; в ее конце мост; на нем — всадник, обрисовывающийся на облачном небе темным силуэтом с сильными бликами, взятый на этот раз почти в фас, во весь опор несется на зрителя. Ведший до сих пор свое повествование в спокойном эпическом тоне художник в момент высшего напряжения действия переходит согласно настроению поэмы на сильные отрывистые аккорды, как бы скандируя металлические стихи:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь, безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник медный
С тяжелым топотом скакал» (*188, 98*).

Здесь дан отчет о темпе и ритме читательского переживания, о движении взгляда по журнальной странице, о «внутренней речи» читателя — ведь это он, побуждаемый художником, невольно скандирует про себя восемь пушкинских строк.

Сам Бенуа не вполне был доволен результатом: «...не был соблюден полностью мой план. А именно я хотел, чтобы книжка была бы «карманная», формата альманахов пушкинской эпохи, а пришлось подчинить рисунки формату нашего журнала».

Вопрос о книге по-прежнему стоял и для Бенуа, и для русской публики, и для книгоиздателей — в 1904 году отмечался, говоря заглавием газетной заметки, «Спрос на Пушкина» (174). Интерес к пушкинским изданиям переместился с дешевых на «роскошные, по возможности иллюстрированные» — так, по словам этой заметки, «московское иллюстрированное издание Пушкина нынче распродано» (правда, знаток Пушкина, коллекционер А. Ф. Онегин-Отто отметил на полях против этого сообщения: «Нет! Продается с большою скидкою», да и против слов о ходкости вообще «изящных роскошных иллюстрированных изданий» Пушкина возражал: «Тоже не продаются. Только «Бахчисарайский фонтан», иллюстрированный Соломко, имел 2-е издание, но оно идет туго»).

Право на книгу Бенуа купило Товарищество М. О. Вольфа. Владелец его Евгений Маврикиевич Вольф известен был интересом к роскошным художественным изданиям, а также тем, что заранее любил предсказывать успех или неуспех издания и редко ошибался в своих предсказаниях.

С оговоркой о юридической принадлежности Вольфу и появились иллюстрации Бенуа на выставке Союза русских художников в конце 1904 года. Приняты они были восторженно: «Это проникновенно, это порою страшно, как сновидение, при всей наивности и простоте сновидения же. Это рисовал не наш сверстник, но положительно современник событий и эпохи!» (126).

Бенуа «перевоплотился в человека двадцатых годов, в современника. Читая пушкинскую поэму, таким, именно таким представляешь себе Петербург с его уличной

жизнью и бытовой стороной. Александр Бенуа — такое впечатление получается — не навязывает вам своих образов, а фиксирует сложившиеся у вас моменты и картины» (49).

«Они все реальны, полны настроения, очень просты и в то же время удивительно стильны. Это именно двадцатые годы, тогдашний Петербург и тогдашние люди. Точно сам Пушкин стоял за спиной художника и навевал ему дивные грезы. Эти рисунки — положительно лучшее из всего, что было рисовано к Пушкину» (69).

«...Многие картины Бенуа ⟨...⟩ особенно же удивительные, воистину достойные Пушкина иллюстрации к «Медному всаднику»,— я назвал бы прекрасными историческими монографиями. В них с проникновенностью истинного таланта передается чутко подмеченный дух милой старины; на них всегда есть какая-то легкая патина воспоминаний. Точно художник только что был там, на улицах Петербурга минувших веков, и вот рассказывает нам теперь о виденном» (235, 43—44).

Но тут в историю одного издания вторгается большая история: 9 января 1905 года, когда Бенуа примчался на выставку увидеть кого-нибудь из знакомых, чтобы узнать о событиях воскресного утра, залы Академии художеств были пусты. На стенке безумный Евгений вздымал с угрозой руку, но зрителей у этого зрелища не оказалось. И создается впечатление, что развернувшаяся вслед за этим воскресеньем драма российской истории по какому-то закону вытеснения смежных впечатлений отчасти стерла в памяти общества восторги от рисунков, появившихся на всеобщее обозрение в роковой канун. Во всяком случае, уже четыре года спустя о работе Бенуа приходилось специально напоминать.

В конце 1908 — начале 1909 года шла подготовка к изданию третьего тома собрания сочинений Пушкина в издательстве Брокгауза и Ефрона. Брюсов писал Венгерову 19 января 1909 года: «Не забудьте при иллюстрировании «Медного всадника», что существуют к нему великолепные рисунки Александра Бенуа. Помещены они были в «Мире искусства», в одном из последних годов, а клише их принадлежит теперь, если не ошибаюсь, фирме И. Кнебель» [5].

Между тем за время после выхода знаменитого номера «Мира искусства» иллюстрации Бенуа претерпели еще один этап своей книгоиздательской истории.

Еще весной 1904 года Бенуа вошел в новообразованный Художественный комитет по народным изданиям при Экспедиции заготовления государственных бумаг (из художников туда же вошли И. Е. Репин, Б. М. Кустодиев, Я. Ф. Ционглинский). Идея народных изданий принадлежала министру финансов С. Ю. Витте — Экспедиция находилась в ведении министерства финансов, и главное назначение ее состояло в изготовлении денежных и ценных бумаг (поэтому известная фигура отказа при просьбе денег взаймы на рубеже веков звучала так: «У меня не Экспедиция заготовления бумаг»). По замыслу С. Ю. Витте, дешевые книжки должны были продаваться в винных лавках. Витте, творец винной монополии, полагал, что уменьшать пьянство нужно не столько полицейским путем, сколько «посредством широкого распространения культуры, образования и материального достатка» (61, т. 2, 83). Дешевизне книжек должен был отвечать точно выверенный внешний облик, чтобы не повторять неудачный опыт изданий для народа Общества распространения полезных книг и Санкт-Петербургского комитета грамотности, чьи «дорогие, не соответствующие по формату издания были чужды простолюдину и не заинтересовывали его» (221, 148). Еще за десять лет до этого для нужд художественно-полиграфических был выписан из Вены Густав Франк, чешский гравер. Внешний облик книжек должен был разработать Художественный комитет, возглавляемый тогдашним Управляющим Экспедиции.

Об этом Управляющем надо сказать особо. Прямой потомок сподвижника Петра М. М. Голицына, победителя шведов при Нарве и Митаве, князь Борис Борисович Голицын был выдающимся русским физиком, в ту пору — экстраординарным академиком. Он один из основоположников современной сейсмологии, автор работ по теории черного излучения и теории критического состояния вещества, создатель Военно-метеорологического управления, инициатор отечественного самолетостроения. Нельзя не увидеть в этом удивительном че-

ловеке воплощения того идеала, с высоты которого иной раз осуждали бедного переписчика бумаг Евгения за скудость жизненной программы.

В молодости Голицын два года изучал историю искусств во Флоренции. Резко выделявшийся своей кипучей энергией, трудолюбием, работоспособностью среди российского чиновничества, он шесть лет заведовал Экспедицией, оставив по себе память, между прочим, улучшением быта рабочих, которым он обеспечил 8-часовой рабочий день, летнюю колонию для подростков, ясли. Как и в точных науках, он принес с собой в издательское дело идеи, далеко обогнавшие свое время. Новый, двадцатый век в русском книгопечатании знаменательно начался с речи Голицына по случаю 500-летнего юбилея Гутенберга в 1900 году, в которой докладчик, в частности, говорил: «То, что намечено вчерне в стенографии, возможно и во всяком книжном наборе, но эта сторона дела, несмотря на всю его практическую важность в смысле сберегания времени, столь необходимого при настоящем, ускоренном темпе пульса общественной жизни, осталась почти совершенно нетронутой. В этом деле многое и весьма многое можно еще сделать, но задача эта не нашла еще своего Гутенберга» (275, л. 3).

Весной 1904 года Голицын организовал отдел издания народных книжек (этому предшествовал опыт издания «Сказок» И. Билибина). К сочинению популярных книжек за 5—10 копеек он решил привлечь профессуру Петербургского университета. Программу издания было поручено составить управляющему архивом Государственного совета князю Сергею Алексеевичу Панчулидзеву, историку кавалергардов. Программа эта состояла как из «сочинений специальных, применимых к быту крестьян и фабричных рабочих», так и из «сочинений общего характера», в том числе и избранных мест из русских классиков. Сформированный Голицыным и Панчулидзевым Художественный комитет привлек к работе учеников Репина (в том числе Билибина и Кустодиева), но также и других мирискусников (уговаривали, например, К. А. Сомова). Задачей своей комитет считал улучшение качества отечественной иллюстрации. На заседании 1 марта 1904 года «Ал. Н. Бенуа

по просьбе кн. Голицына высказал полную готовность принять деятельное участие в иллюстрировании народных изданий Экспедиции на исторические темы».

В разделе классики имелся, конечно, и «Медный всадник». Не надо думать, что Экспедиция следовала реальному народному спросу на эту книгу — организация официальная, находящаяся на государственной дотации, могла вообще спросом не интересоваться. Пушкин в народной среде на рубеже нашего века, хотя и лидировал по количеству распроданных экземпляров, во многом оставался далек и непонятен, как показывал опрос читателей из народа. Исключением, впрочем, были «Капитанская дочка» и «Полтава» (которая и была издана Петербургским комитетом грамотности, сильно уступив в популярности другим книгам этой серии — «Аленькому цветочку», «Робинзону Крузе», «Песне про купца Калашникова»).

4 мая 1905 года Комитет одобрил иллюстрации репинского ученика П. Д. Шмарова к «Медному всаднику» и признал «не отвечающими цели народных изданий» рисунки для «Всадника» другого репинского ученика А. П. Хатулева (289, 16). По-видимому, одновременно Комиссия народных изданий заказала иллюстрации Бенуа.

В позднейших воспоминаниях Бенуа пишет, что заказ на иллюстрации к «Медному всаднику» от Экспедиции заготовления государственных бумаг был получен до ноябрьского наводнения 1903 года (34, 398), но это явный анахронизм. В издании 1923 года в «Справке об иллюстрациях» говорится, что вторая серия была исполнена в Версале весной 1905 года (3, 75), но и это неточно: в 1905 году Бенуа поселился в Версале осенью. Над этими иллюстрациями он работал в конце 1905 — начале 1906 года.

Серия состояла из шести иллюстраций: «На берегу пустынных волн» (в отличие от первой серии Петр был повернут спиной к зрителям), целиком новая композиция с полузатопленной Сенатской площадью, Евгений на мраморном льве (теперь в волнах появилась лодка с гребцами, тонущий человек, ближе и крупнее стал фальконетовский монумент), новая композиция — вдо-

ва и Параша на крыше своего дома, новый рисунок, изображающий погоню Всадника за Евгением, и измененная концовка — «нашли безумца моего».

Но под эгидой Экспедиции эти рисунки света не увидели. М. В. Добужинский позднее утверждал, что «Экспедиция, вначале столь расположенная к иллюстраторам «Мира искусства», отказалась издать иллюстрации Бенуа к «Медному всаднику», чем мы все были возмущены». Добужинский, по-видимому, напутал (совместив два эпизода — с Кружком любителей изящных изданий и со своими иллюстрациями к «Станционному смотрителю» [6]), отказа не было. Скорее всего, иллюстрации Бенуа, как и Л. О. Пастернака, Кустодиева и других, были отложены в долгий ящик, а потом, в 1908 году, Комиссия народных изданий просто прекратила свою деятельность и закрыла свою книжную лавку на Невском проспекте.

Но тут Экспедиция передала рукописи для народных изданий вместе с рисунками и клише Санкт-Петербургскому обществу грамотности. В числе их были шесть клише иллюстраций П. Д. Шмарова и шесть рисунков Бенуа к «Медному всаднику» (о последних было отмечено: «После воспроизведения следует вернуть художнику» (284, л. 34—35).

Петербургское общество грамотности, учрежденное в 1896 году взамен С.-Петербургского комитета грамотности, унаследовало его денежные средства, но не его популярность. Комитет был организацией общественной, программа его восходила еще к проектам И. С. Тургенева и П. В. Анненкова, Общество же было подчинено министерству народного просвещения, и делами его заправляли чиновники, а не литераторы. Издательская деятельность его была вялой и невыразительной и только изредка поставляла пищу для горьких насмешек.

Пока вымечтанная Александром Бенуа книга пребывала в недвижности, любопытные движения происходили в русской эстетической мысли. Доселе абстрактно и бесплотно боготворимое поэтическое слово вдруг было сближено с подробностями книжного убранства. Когда «домочадец литературы» математик С. П. Каблуков переплел книгу Вячеслава Иванова (или, по витиеватому

иносказанию самого поэта, «духовным пурпуром и царской позолотой украсил саркофаг моих старинных дум»), этот жест библиофила был воспет Вячеславом Ивановым как явленный знак диалога поэта и читателя:

...Быть может, свиток сей откроет наш потомок,
Раздумчиво стихи забытые прочтет
И, с умилением погладив переплет,
Промолвит: «Все же был поэта жребий светел:
Суд современников участием ответил
Призыву темному; и мудрым был он мил...»
Спасибо ж и на том, мой друг-библиофил!

Еще раньше выученик Вяч. Иванова поэт Б. Дикс (Б. А. Леман) посвятил стихотворение старым книгам в потертой коже, с желтыми листами, хранящими аромат ушедших веков. И когда Кружок любителей русских изящных изданий в 1905 году выпустил-таки свою первую книгу — «Невский проспект» Гоголя с рисунками Д. Н. Кардовского, тот же Б. Дикс вспомнил об отвергнутом «Медном всаднике» Бенуа: «...странно, что кружок остановил свой выбор на Д. Н. Кардовском, художнике, который при всем своем чисто внешнем блеске остается все же сухим и в достаточной степени безжизненным. Это особенно бросается в глаза, когда сопоставляешь его иллюстрации к «Невскому проспекту» с иллюстрациями А. Н. Бенуа к «Пиковой даме» и «Медному всаднику», стоящими недосягаемо выше как по знанию данной эпохи, так и по технике» (102, 178).

Незаметно шли годы. Общество грамотности разбиралось в свалившихся на него дарах. Меж тем некоторые из рисунков 1903 года опять появились перед публикой: Венгеров согласился на предложение Брюсова, и в третьем томе его пушкинского собрания появились наряду с гравюрами, изображающими фальконетовский памятник и наводнение 1825 года, три рисунка Бенуа: вариант рисунка к началу первой части (из коллекции В. Н. Аргутинского-Долгорукова), Александр Первый на балконе Зимнего дворца и погоня Медного всадника за Евгением. В этом объемистом томе они терялись. Д. В. Философов вообще заметил, что иллюстрации в этом издании напоминали склад

мебели. По-прежнему сопровождала их помета «Из подготовляемого к печати роскошного издания «Медного всадника» Т-ва М. О. Вольф», но теперь она уже ничему не соответствовала: Евгений Маврикиевич Вольф умер в 1909 году, и слава издания рисунков Бенуа этому товариществу не досталась.

Затем об иллюстрациях к «Всаднику» русское общество невольно должно было вспомнить, когда в конце 1911 года появилась в издании типографии Голике и Вильборга «Пиковая дама» с рисунками Бенуа. «Иллюстрации Бенуа прекрасны,— писал тогда прозаик Осип Дымов.— Они ничего не договаривают — ибо что договорить к Пушкину? Они не дорисовывают, не отвлекают в сторону, а звучат согласным аккомпанементом. Может быть, вместо «иллюстрации» правильнее было бы сказать «инструментовка»? Вспоминаются — несмотря на ряд ушедших лет — иллюстрации этого художника к «Медному всаднику», впервые появившиеся на петербургской выставке и сразу приковавшие к себе общее внимание. Примечательно, что и там, и здесь, в «Даме», в центре находится безумие, сумасшествие героя, бред молодого мужчины. Бенуа словно прельстился той стороной Петербурга, о которой писал Достоевский: фантастичностью, нереальностью, так сказать, «безумием в мундире». 〈...〉 Посмотрите, до какой степени в иллюстрациях Бенуа фантастическое, безумное сплелось с реальным! 〈...〉 Бенуа удалось проникнуть в какую-то тайну Петербурга, Петра творения, Петрополя, всплывшего, как тритон, по пояс в воду погружен» (238, 1003).

В 1912 году появилось, наконец, издание Санкт-Петербургского общества грамотности: «А. С. Пушкин. Медный всадник (Петербургская повесть). Рисунки А. Н. Бенуа» [7]. Но вот ведь что странно: эта четырехкопеечная книжечка, в которой впервые появились шесть новых, еще не виданных никем, рисунков-акварелей, сделанных в 1905—1906 годах, прошла начисто незамеченной. Она не вызвала ни одной рецензии (хотя это было первое отдельное издание поэмы с *подлинным пушкинским текстом*). Более того, складывается впечатление, что это издание осталось неизвестным само-

му художнику — оно не названо в справке об иллюстрациях, написанной в 1917 году (3, 75), и о нем напомнил поэтому В. Княжнин в своей рецензии (92, 20). Похоже, что, несмотря на это напоминание рецензента, Бенуа продолжал числить свою работу 1905—1906 года неизданной[8] или не счел эту книжицу изданием. В предсмертном письме А. Н. Савинову он сообщал: «В следующем же году после этого первого опыта (в «Мире искусства») я сделал пять или шесть композиций «Медного всадника» для 〈...〉 народного издательства Экспедиции. Однако эти композиции остались лежать под спудом, но свои оригиналы я чудом нашел много лет спустя в каком-то перерожденном учреждении, и они были мне любезно возвращены» (10, 714).

Так подошел десятилетний юбилей неиздания «Медного всадника». В 1914 году на Международную выставку книжного дела и графики в Лейпциге в число экспонатов русского отдела был включен один лист Бенуа из серии 1903 года, и печать отмечала, что «это наиболее значительная его работа 〈...〉 по иллюстрации» (231, 280). За это время выросло новое культурное поколение, для которого привычное петроградское небо — «прозрачно-серое», уже с юности было «небом Александра Бенуа», как для Ларисы Рейснер (140, т. 93, 213). Впрочем, это было предсказано еще Иннокентием Анненским: в 1909 году он писал, что ныне Петербург представляется картиной Бенуа. За это десятилетие произошло сближение русской поэзии с русской художественной книгой. Если Анненский еще полуиронически выводил культ стихотворной техники из любви к заставкам и виньеткам, то ныне в Петербурге «библиотека» стала полноправным фоном для лирического стихотворения, как некогда долы и дубравы, а «читатель в потомстве» приобрел новые черты:

И будет он душою букинист,
Влюбленный в почерневшие гравюры,
В панно, стихи и в отзвук увертюры
(В. Злобин).

Пришедшие за символистами литературные направления упрекали предшественников в том, что слово они

уподобили музыке, забыв о его родстве с искусством изобразительным. Все это был единый общелитературный процесс. И одним из частных следствий и проявлений его было то, что графика Бенуа стала восприниматься как «нераздельно слившаяся с самим произведением поэта» (88, 26). Она снова требовала книжной формы — уже не как новинка, а как «не менее классическая, чем ⟨...⟩ повесть Пушкина» (88, 26).

Уже появились читатели, которые впервые узнали поэму Пушкина одновременно с иллюстрациями Бенуа. Одного из них мы можем назвать: Хью Уолпол, английский писатель, в годы войны живший в России. В своем романе о Петрограде «Тайный город» (1919) он писал: «Есть старая поэма Пушкина, изумительно иллюстрированная Александром Бенуа, которая темой своей имеет невское наводнение ноября 1824 года. В тот раз великолепное животное поглотило город, и в поэме Пушкина вы чувствуете опустошительную силу зверя, а в рисунках Бенуа вы можете увидеть, как он облизывает губы, проглотив колонны, мосты, улицы и площади с бедными остатками человеческого рода, плачущими и тщетно взывающими. Эта поэма только подтвердила уже пришедшую ко мне догадку, что великая река и болотистая топь вокруг нее высокомерно презирали те строения, которые человек возвел над ними, и что здания эти в свою очередь презирали тех существ, которые толпились в них. Только чувство такого рода могло постоянно напоминать, что ноги наши попирают древнюю почву» (271, 45).

И в это время обратился с предложением к Бенуа пятый по счету издатель — Иван Михайлович Степанов, этот «чудак-чиновник», служивший делопроизводителем в общине сестер милосердия Красного Креста. С целью пополнения средств общины он затеял издание «Художественных открытых писем». Постепенно издательство расширилось и стало выпускать путеводители по Петербургу и его пригородам. Бенуа стал для Степанова, «вышедшего из малокультурной среды» (34, 349), чем-то вроде ментора, в свою очередь тот скоро почувствовал к своему ученику не только симпатию, но и уважение. К 30-летию общины Бенуа писал Степанову:

«Вы являетесь для меня во многих отношениях каким-то олицетворением того, чем должен быть человек. Ваша полная преданность делу, Ваше усердие (от слова сердце), готовое на все жертвы, Ваше упорство, почти не ведающее моментов упадка духа и всегда готовое приободрить тех, кому не хватает собственного мужества,— все это составляет прекрасную и цельную «фигуру», позволяющую менее пессимистически взирать на человечество и являющуюся живым примером того, как следует служить «обществу ближних» ⟨...⟩ В сравнительно скромной области — Вы создали большое и прекрасное дело, Вы как никто послужили нашей русской образованности. Честь Вам и слава» (10, 612—613).

Помощником И. М. Степанова был собственно заведующий издательством общины (с 1907 года) Николай Николаевич Чернягин. О его сотрудничестве с И. М. Степановым вспоминал старый издатель М. А. Сергеев: «Взаимно дополняя друг друга, эти многоопытные издатели отличались редкой сработанностью. Вдвоем в маленькой комнате здания Общества поощрения художников они занимались текущими делами, вдвоем посещали учреждения, типографии, авторов и вели переговоры, понимая друг друга с полуслова. И давно уже в художественных, литературных и книжных кругах города к этим неразлучным друзьям привились клички: Аяксы, Сиамские близнецы, Inséparables (неразлучные)» (129, 365).

Над третьей серией Бенуа работал летом 1916 года в Крыму, в Капселе. Шесть больших листов второй редакции он повторил почти без изменений, листы первой были нарисованы снова с некоторыми исправлениями. Сдружившийся в ту пору с художником искусствовед С. Р. Эрнст писал под свежим впечатлением в январе 1917 года: «Новые иллюстрации к «Медному всаднику» впечатляют как и особой зрелостью мысли, так и полной графической свободой — в их приеме, столь мастерски чередующем белое и черное, легко проследить те пути, те законы, что дают самостоятельное бытие графике — сами же иллюстрации служат их прекрасным осуществлением» (258, 66).

Критик отметил зрелость и свободу в работе 1916 го-

да. Видимо, на этой серии иллюстраций отразилось то настроение, в которое привел художника строгий, пустынный, печальный, выжженный желто-серый Крым. Капсель находился в окрестностях Судака, и Бенуа был охвачен той же полнотой открытия нового, можно сказать — не географического только, но и эмоционального пространства, которую принесли в поэзию и живопись 1910-х годов завсегдатаи Коктебеля и его окрестностей. В места эти, считал Бенуа, надо ездить для поправления вкуса, как ездят на курорты для поправления здоровья. Это мир дивных и чистых форм, обстановка не для гурманов, а для спасающихся отшельников, «Крым, родственный не Ривьере, а Аттике» (35).

14 января 1917 года товарищество Р. Голике и А. Вильборга по поручению Н. Н. Чернягина препроводило П. Е. Щеголеву, который должен был написать послесловие к книге, «размер издания «Медный всадник» художника Александра Николаевича Бенуа» (293). Это означало, что книгой уже занялся известный Скамони. Впрочем, известный ли?

«Странное дело,— замечал в 1910 году Д. В. Философов,— выйдет какой-нибудь ничтожный альманах: «Бездны» или «Проклятия». И мы о нем пишем: повесть Сидорова ни к черту не годится, а рассказ Карпова лучше. Откроется выставка. Сейчас же отчет: «Сбор недоимок» Петрова плох, а «Фантазия в желтом» Иванова — еще того хуже. А вот есть человек, который для русского искусства сделал в тысячу раз больше, нежели все Петровы и Ивановы,— о нем молчок» (203). Этим человеком был Бруно (Александр) Георгиевич Скамони, потомственный инженер-полиграф, уроженец Германии. Технический руководитель типографии Голике и Вильборга, «один из самых толковых и дельных людей», когда-либо встречавшихся Бенуа на книгоиздательском поприще (34, 319), он был инициатором издания «Пиковой дамы» в 1911 году (10, 540). О нем долго еще потом помнили рабочие бывшей типографии Голике — Вильборг.

В 1917 году книга была набрана и выход ее был назначен, по-видимому, на 1918-й — статья П. Е. Щего-

лева начинается словами: «Восемьдесят пять лет минуло с момента создания „Медного всадника“» (3, 63). Бенуа исполнил контурные рисунки и раскрасил от руки часть оттисков. Оставалось воспроизвести все иллюстрации в красках, когда наступил 1918 год. С этого года, по свидетельству весьма опытного типографщика, «фототипии нельзя было уже больше воспроизводить, цветная автотипия прекратилась за отсутствием рабочих рук, простая автотипия и даже цинкование приняли плохой, неряшливый вид» (64, 13). Сказалась приостановка доступа бумаги из-за границы, вызванная войной. Тогда же прекратился и ввоз машин. Число типографий в Петербурге к 1918 году уменьшилось втрое, число рабочих-печатников — вдвое.

В начале сентября 1918 года была национализирована типография Голике и Вильборга (правда, поэма Блока «Двенадцать» с иллюстрациями Ю. Анненкова, ранее начатая, еще допечатывалась). Перспективы издательские были весьма неблагоприятные. 24 сентября Бенуа выполнил заново тот рисунок, на котором Евгений пытается настичь Фортуну, а его из-под покрывала осеняет костяная рука — вспомним стихи Ахматовой: «Черной смерти мелькало крыло». Затем он отдал все оригиналы в Русский музей.

На этом заканчивается предреволюционная часть истории этого издания.

Сопоставляя и распутывая различные эпизоды ведомственной неразберихи и издательских проволочек, все же невозможно отмахнуться от смущающего вопроса: почему же все-таки за 15 лет работа Бенуа не увидела света в форме книги? Конечно, для каждого отдельного этапа можно найти более или менее вероятное частное объяснение: Дягилеву некогда было издавать книгу — он целиком отдался розыску картин для выставки русских исторических портретов; Вольф, узнав, что иллюстрированное издание готовится в Экспедиции, поостерегся со своим (деятельность Экспедиции вообще грозила уничтожить частную предприимчивость, ибо нельзя конкурировать с учреждением, которое совершенно не зависит от условий на книжном рынке); издательские дела Экспедиции после ухода Б. Б. Го-

лицына в 1905 году захирели; за И. М. Степановым и Н. Н. Чернягиным, помимо издательского энтузиазма, водилась некоторая медлительность.

Но при всем этом не совсем понятно, почему Бенуа не вмешался, не настоял, не ускорил? Кажется, этому есть объяснение в самой личности художника.

Бенуа по темпераменту своему, по природе своего азарта был человеком начинаний, а не завершений. Он открывал новые области художественной и общественной деятельности, открывал для себя и для других — другим предоставлял наслаждаться плодами. Он потому и вспылил в конфликте с Кружком любителей изящных изданий, что они испортили для него «праздник начинания» — он вообще был человеком «праздников», а не буден (63, 119—121). Всеартистичность, всеотзывчивость, всевоплощаемость Бенуа предполагала и талант расстаться со старым замыслом, едва он утвердился в мире и обрел первоначальное воплощение, с тем, чтобы спешить к следующему. Этот тип артистизма нам кажется почему-то очень знакомым, где-то уже встречавшимся. Конечно! Когда-то первым вслух об этом сказал Абрам Эфрос: «Это самый пушкинский человек за много десятилетий русской жизни» (261, 32).

Вот почему Бенуа был так энергичен и кропотлив, когда предстало новое начинание: возрождение русской художественной книги после революции.

В 1920 году И. М. Степанов, природная ровность духа и здравый смысл которого всегда изумляли Бенуа, возобновил деятельность своего издательства. «Мало того,— замечает Бенуа,— он это «свое издательство» как-то расширил и „возвеличил“!» (34, 349). Община Красного Креста уже не существовала, но издательство под названием «Комитет популяризации художественных изданий» нашло себе приют в Российской Академии истории материальной культуры. Среди предполагаемых изданий номером пятым значился «Медный всадник».

Трудности, технические и организационные, предстояли немалые [9].

Во-первых, нужно было завершить работу над иллюстрациями. Контурные рисунки Бенуа успел пере-

вести, но оставались еще пять концовок и заставок. Они находились в Русском музее, который своими средствами перефотографировать их тогда не мог. Когда же после некоторых проволочек фотографии были сделаны, стало ясно, что орнаментальные мотивы надо делать наново — так и появились даты «1921» и «1922» под заставками и концовками.

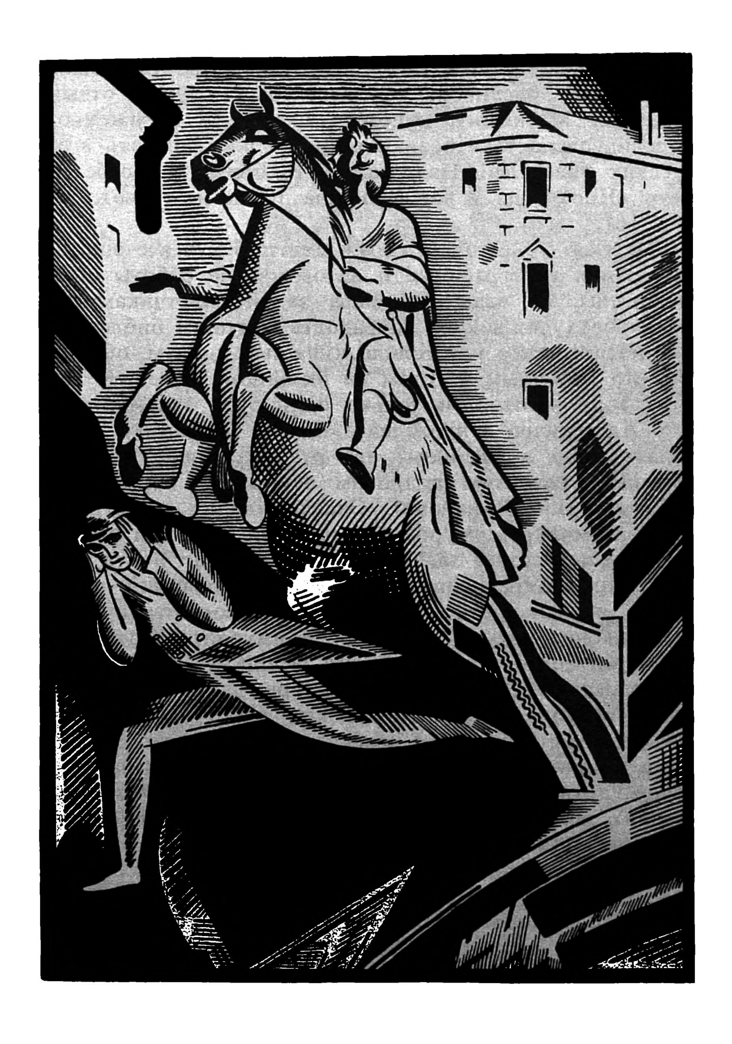
Во-вторых, бумага, заготовленная для этого издания в типографии Голике — Вильборг, была реквизирована. 4 октября 1921 года Комитет попросил у Петроградского отдела Госиздата «для этого выдающегося по своему значению издания из запасов типографии 10 стоп бумаги». Бумага — оригинальная красная и бристоль — была получена при содействии заведующего петроградским Госиздатом Ильи Ионова. Говоря о его личности, современник добавляет: «со всеми ее светлыми и темными, не столь уж существенными чертами». «Медному всаднику» Ионов безусловно помог, и сделал это быстро. 26 октября 1921 года книга уже считалась сданной в печать. Но тут возникло следующее затруднение.

Книга была набрана в 1917 году по старой, естественно, орфографии. Между тем в 1918 году вступил в силу декрет о новой орфографии. Поначалу Госиздат делал для себя исключения, печатая классиков со старых матриц. Но в 1921 году уже надо было испрашивать на это специальное разрешение в отделе печати Госиздата. Разрешение было получено. 18 ноября 1921 года в журнале заседаний Комитета популяризации было отмечено: «Есть основания полагать, что печатание этой книги закончится через месяц». Но тут возникло еще одно существенное затруднение. Бруно Скамони, бессменный консультант И. М. Степанова по техническим вопросам, уехал к себе на родину, в Германию. Издательству был рекомендован В. И. Анисимов, известный специалист по полиграфической технике, в ту пору — комиссар бывшей типографии Голике — Вильборг. В начале 1922 года он приступил к делу. Но работа растянулась еще на год, и осенью 1922 года пришлось возобновить хлопоты по поводу орфографии. 29 сентября 1922 года один из руководителей Академии

истории материальной культуры известный археолог Б. В. Фармаковский ходатайствовал: «Текст книги, на печатание которой в свое время было получено надлежащее разрешение, набран по подлинной рукописи Пушкина, хранящейся в Румянцевском музее и воспроизводимой в означенном издании Комитета впервые через 89 лет со времени ее написания, а поэтому в целях научных признано необходимым сохранить в поэме во всей неприкосновенности правописание Пушкина».

Между тем, кажется, неожиданно для автора, рисунки 1903 года уже обрели форму книги. Основанное в Мюнхене тридцатилетним выходцем из России Вольдемаром (Владимиром Францевичем) Клейном издательство «Орхис» выпустило в 1922 году «Медного всадника», воспроизведя иллюстрации из «Мира искусства». Издание вышло в двух вариантах: немецком (перевод Иоганнеса фон Гюнтера), где они даны были с подцветкой, и русском.

И еще один сюрприз книжного рынка: одновременно в Германии вышло другое издание пушкинской поэмы, тоже в двух вариантах (перевод на немецкий Вольфганга Грёгера). Для берлинского издательства «Нева», основанного русским уроженцем Виктором фон Струве, иллюстрации делал Василий Масютин. Он «облегчил себе задачу, отбросив все заботы об археологической точности» (206, 318). В работе Масютина несомненно влияние немецкого экспрессионизма, идеографическое подчеркивание отдельных частей композиции, например, «непропорциональное увеличение действующей руки персонажа по отношению к величине корпуса» (134, 12). Внимательно следивший за творчеством В. Масютина критик П. Д. Эттингер писал: «По существу полагаю, стройная гармоничность творений Пушкина, его классическая простота и легкость, как и глубокая человечность, мало родственны более тяжеловесному темпераменту Масютина, в котором всегда проявлялась сильнейшая тяга к кошмарной фантастике, острой гримасе и всякой «чертовщине» и которому поэтому неизменно удавались иллюстрации к Гоголю» (260, 28). Впрочем, далее он замечает, что в «Медном всаднике» есть любовная трактовка сюжета, а не только холодная



В. Н. Масютин. Иллюстрация к берлинскому изданию 1922 г. (перевод В. Гречера).

виртуозность, и «имеются прекрасные, прочувствованные листы рисунков». Суровее был другой отзыв: «...нельзя Масютину, художнику с ясно выраженной индивидуальностью, безнаказанно иллюстрировать всех русских писателей. Надо выбирать близких к себе по духу. «Нос» — да, а вот Пушкина лучше не тревожить» (52, 16).

Истекал 1922 год, а тираж книги Бенуа все еще не был готов: типографские и литографские работы были закончены, но задержка была за переплетчиками. В утешение художнику и на радость будущим библиофилам издательство изготовило книжный уникум, обозначив это наборным текстом на вкладном листе: «К Новому году изготовлен только один этот экземпляр — для Александра Николаевича Бенуа. Дорогому другу издательства и идейному его руководителю с особой душевной радостью подносим эту книгу» (ныне — в собрании П. С. Романова). Ознакомившись с сигнальным экземпляром, журналист сообщал в первом номере «Жизни искусства» за 1923 год: «Александр Бенуа ⟨...⟩ выполнил интереснейшие в смысле композиции, понимания историчности, характеров и простоты средств изображения рисунки. ⟨...⟩ Книга выходит на днях».

Через полтора месяца книга вышла. И. М. Степанов с гордостью вспоминал: «Несмотря на затруднительность производства литографских работ в неотапливаемых мастерских 15 государственной типографии (быв. Голике и Вильборг), книга эта, печатавшаяся в такое трудное время, представляет собой одно из крупнейших полиграфических достижений революционного времени» (123, 35). О всевозможных трудностях говорит и надпись, которую Бенуа сделал Н. Н. Чернягину на одном из экземпляров 12 мая 1923 года: «Благодарю Вас, дорогой Николай Николаевич, от всей души за ваше самоотверженное сотрудничество в создании этой книги, потребовавшей столько времени и преодоления таких препятствий, чтобы явиться на свет и чтобы явиться такой, какой мы ее задумали в более благоприятные дни...» А на обороте листа в этом же экземпляре П. Е. Щеголев благодарил Чернягина цитатой из «Цыганов»:



В. Н. Масютин.
Иллюстрация к берлинскому изданию 1922 г.

Над одинокой головою
И гром нередко громыхал,
Но он беспечно под грозою
И в ведро ясное дремал,
И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой.

Первый печатный отклик 18 февраля 1923 года был озаглавлен «Книжный шедевр»: «Иллюстрации Бенуа настолько сильны, что рождают мысль о полной их конгениальности пушкинскому тексту» (141). В этот же день Степанов и Чернягин принесли книгу Кустодиеву, который был от нее «в восторге как от издания, да и сами иллюстрации находит изумительно родственными тексту Пушкина» (129, 246).

Для ревнителей петербургской старины появление книги было столь долгожданным и вместе неожиданным событием, что они отреагировали на нее несколько нервными, сдержанными и безулыбчивыми петербургскими шутками. В. Княжнин начал свою рецензию словами: «В этой книге все хорошо, кроме клею, которым клеены были листы при брошюровке. Клей трещит, когда листуешь страницы, листы разваливаются... Итак, необходим еще переплет. Но все остальное... тут, в противоположность словам игривой песенки, которую некогда певал ⟨К. Э.⟩ Гибшман в Театре Миниатюр, и ручки, и ножки, и проч.— все очень хорошо» (92). Острил и известный театральный критик 1910-х годов Э. Старк: «Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры (ох, и название же!) сделал библиофилам приятный подарок... Правда, для того, чтобы овладеть этим «подарком», мало числиться библиофилом, надо быть еще либо спекулянтом, либо крупье в клубе. Ибо стоит он 270 миллионов. Думаю, что в свое время отливка фальконетова монумента, перевоз из Финляндии скалы для него и установка на место всего сооружения даже со всем тем, что могло быть при этом украдено, стоили несравненно меньше» (232).

Себестоимость этой книги — даже если не считать в неимоверных цифрах «дензнаков 1922 года» — дейст-

вительно была высокой. «Печать всадника по фототипии», как написано в счете фотографии, стоила 585 рублей. Набор листа стоил 249 руб. 60 коп. (в книге числилось 10 листов). 11 декабря 1922 года Комитет ходатайствовал перед Госбанком о выдаче ссуды под залог 400 экземпляров, исчисляя стоимость типографских расходов в два с половиной миллиона рублей и определяя цену на книгу в 150 миллионов рублей в тех же «дензнаках 1922 года». «На основании авторитетной оценки знатоков книги,— говорилось в ходатайстве,— это издание по своему высокохудожественному значению должно иметь исключительный успех». Цены на книги в это время росли с непомерной скоростью — и не только на новые, которые вздорожали из-за высоких типографских тарифов, но и на старую книгу, которая по цене «подтягивалась» к новой — энциклопедия Брокгауза — Ефрона стоила в эти дни 75 миллионов (171, 13). Но на сбыт «Медного всадника» Комитет, в общем, мог рассчитывать. Вот свидетельство конца 1922 года: «На роскошные издания покупателей много, и покупателей, денег не жалеющих. И покупают сейчас эти издания ради эффектного их вида, как принадлежность квартирной обстановки» (171, 14). К тому же в это время, как отмечал американский журналист, «почему-то растет спрос на Пушкина» (172, 28).

Конечно, весь тысячный тираж книги не разошелся. Последовавшая денежная реформа удорожила книги вообще, и «Медный всадник», стоивший 10 новых рублей, «несмотря на высокую художественную ценность и прекрасную печать, подолгу лежал в магазинах» (182, 177). Почти до конца 20-х годов он продавался по номиналу, но в 30-е, когда увеличился спрос на книгу, подорожал и в 1935 году стоил уже 50 рублей (182, 182). Обзавелись книгой, надо полагать, все присяжные библиофилы — для петербургских книжников «Медный всадник» был чем-то вроде тотема. Один из них присочинил для своего экслибриса вид из окна кабинета на фальконетовский памятник, хотя проживал на Торговой (38, 107), другой на открытке с видом памятника начертал свои стихотворные упражнения на тему пушкинских вопросов к медному коню (234).

Иллюстрации Бенуа по первым впечатлениям были приняты безоговорочно. Э. Старк писал: «Все рисунки проникнуты глубоким настроением, удивительно соответствующим самой поэме, особенно в местах описания наводнения и галлюцинации Евгения, причем обнаруживается поразительное проникновение художника в дух старого Петербурга. Осенний колорит, придающий северной столице такую своеобразную физиономию, особенно в часы непогоды, передан художником с исключительной экспрессией. Эти разорванные облака, сквозь которые прорывается бледное сияние месяца, уснувшие дома, пустынные улицы, где блуждает несчастный, помутившийся умом Евгений, преследуемый кумиром на бронзовом коне, ⟨...⟩ самый этот кумир, такой фантастический, жуткий, такой безмерный и в этой безмерности такой символический, все это воплощено Бенуа с той непререкаемой убедительностью, которая составляет высшее достижение искусства. Таким образом, мы здесь имеем событие двоякого рода: с одной стороны, спустя 80 лет, мы наконец-то получили полный текст Пушкина, который отныне должен войти во все новые издания его сочинений, а с другой — художественные иллюстрации, вполне отвечающие высокому достоинству поэмы, сливающиеся с ней в строгой и тонкой гармонии, что редко встречается при попытках иллюстрирования выдающихся поэтических произведений. Почти всегда иллюстрации бывают ниже текста».

Княжнин был сдержанней: «Они не адекватны тексту, но это лучшее в нашем теперешнем понимании и истолковании Пушкина, что дано. Они иллюстрируют текст».

Затем наступило время сличений.

Среди откликов было и мнение И. И. Лазаревского, некогда издавшего «Пиковую даму» с иллюстрациями Бенуа: «... они ли, эти иллюстрации, немало измененные уже стареющим мастером, чей рисунок становится не столь остроубедительным, в которых больше рассудочности, чем увлечения, или иллюстрации к «Медному всаднику», появившиеся в памятном номере «Мира искусства» 1904 года, ближе к поэту, ближе к подлин-

ным вершинам графического искусства? И внимательно пересматривая только что вышедшие литографии Бенуа, сличая их с тем, что тот же мастер дал двадцать лет назад, убежденно отдаешь пальму первенства тем, молодым его работам. В иллюстрациях 1904 года была совершенно исключительная отраженность Пушкина, они совершенно конгениальны поэту. В них так увлекательна, так художественна интимность их, в то же время они столь лаконичны и убедительны в своей лаконичности. Всегда опасен путь переработки художником, находящимся на склоне своих лет, тех работ, что исполнены им в пору молодых помыслов и увлечений. Пусть пройденный мастером путь научает его художественной мудрости, пусть позднейшие его варианты строже и безупречнее с технической стороны, но все это не заслонит собой очарование первых достижений, первых вдохновенных отражений художественных мыслей и замыслов. И в двух работах Александра Н. Бенуа — в работе 1904 года и 1920-х годов — это определилось с немалой выпуклостью. Нынешние иллюстрации не только не умаляют любви всех книголюбов, всех, кто дорожит поэтом, к тому чудесному толкованию в линиях и красках пушкинской повести, которое Бенуа дал в первоначальных работах; больше, они подчеркнут эту любовь и сделают ее еще нежней, еще глубже. Иллюстрации 1920-х годов мы принимаем как некий значительный вклад в сокровищницу русского искусства, как результат большого труда, но для них старой любви не изменим» (132, 47).

И. Лазаревский не очень уверен, кажется, в окончательной оценке работы художника, сознавая, по-видимому, что ностальгию по давнему яркому впечатлению «объективный» критик не может сделать главным критерием. Но как профессионал-типограф он более безапелляционен: «Литографии, взятые во всю ширину страницы, совершенно не поддерживаются колонной строф повести, набранной узким шрифтом, тогда как тут просится шрифт более жирный, архитектурно завершавший бы страницу. Засим, так же не считался типограф с колонной текста, давая концовки значительно шире ее, что особенно неприятно в заставке

на стр. 37 (силуэт Петропавловской крепости); эта заставка и в 1904 году была шире колонны текста, но там книжно и графически мудро она поддерживалась и в то же время отделялась от дальнейшего текста надписью, набранной крупным набором: «Часть вторая». Эти недостатки — главное шрифт — в немалой мере понизили художественную типографскую часть издания».

Сходным было ощущение и другого критика:

«Каким же изменениям подвергся первоначальный замысел? И не искажен ли он, как то часто бывает при вторичной переработке? ⟨...⟩ Цельность внешнего вида отдельного листа нарушена ⟨...⟩, иллюстрации не сливаются с колоннами стихов в одно целое. Но в то же время текст не может быть воспринят лишь как подпись к картине; его слишком много, да и не всегда он приходится под соответствующим изображением. Книга стала походить на альбом, чья форма не вполне удачно найдена. Ослаблена сила воздействия центральной сюиты рисунков, воспроизводящих видение Евгения. В первой редакции они появлялись то наверху, то в середине или внизу страницы; лучший же из них был выделен ⟨...⟩. Теперь они все одинаково расположены; повторение фигуры Фальконетова памятника ⟨...⟩ кажется однообразным. От увеличения проиграли и самые рисунки. Нарочито случайной «японской» композиции большинства из них ⟨...⟩ следовало бы предпочесть более строгую и уравновешенную, «академическую». ⟨...⟩ Иллюстрации утратили свое орнаментальное значение. Они стали существовать самостоятельно. ⟨...⟩ Мы склонны считать ошибкой то, что Бенуа, изменив систему иллюстрирования, попытался для новой цели использовать старые листы. Мало было их перерисовать; нужно было бы все создать заново. Разбираемые иллюстрации не представляют собой того органического целого, каким они были раньше. Мы мало воспринимаем их как книжную графику» (206, 318—319) [10].

Еще более резким был позднейший отзыв Б. В. Томашевского, вообще иронически относившегося к «аполлоновской» и «мирискуснической» эстетике:

«...Иллюстрации Бенуа носят совершенно не книжный характер. Они не рассчитаны ни на формат, ни на

распределение среди текста. В некоторых местах текст так искрошен этими рисунками, что начинает походить на подписи под картинками, в стиле сказок Буша. Художественного издания не получилось. Вышло только так называемое „роскошное издание“» (140, т. 14—16, 1090) [11].

Достоинства графики Бенуа признали как будто все (или почти все). Хвалили за разное,— Луначарский, скажем, за доступность, но, в общем, хвалили и хвалят по сей день.

«Неудачу» книги 1923 года тоже признали наиболее серьезные критики: книга вызывала ощущения дисгармонии, неслаженности, случайности.

Но почему же неизменно возвращается к ней внимание книголюбов? Почему столь естественным был сам факт ее переиздания (издательством «Художник РСФСР») шестьдесят лет спустя?

Попробуем разобраться. Давайте войдем в книгу и прогуляемся по ней, от Сенатской площади до Коломны, от 1903 года до 1923-го и обратно.

ПРОГУЛКА АЛЕКСАНДРА БЕНУА

Первая же иллюстрация — «На берегу пустынных волн» — как бы объявляет программу Бенуа: не все, названное в тексте, будет изображено. В обоих вариантах этого рисунка нет ни одинокого бедного челна, ни чернеющих изб, ни шумящего кругом леса. Тем самым в рисунке отсутствует то, что первым делом обозначил бы любой «реалист» только что ушедшего девятнадцатого века — так оно все и было нарисовано у Владимира Маковского (столь нелюбимого Александром Бенуа) в его единственной иллюстрации к «Медному всаднику», сделанной в начале восьмидесятых и много раз печатавшейся в изданиях Пушкина для школ («с приложением портрета и факсимиле А. С. Пуш-

кина и 12 картин, рисованных академиком В. Е. Маковским»).

Пушкин, как известно, особенно труден для иллюстрирования. Трудность эта парадоксальным образом исходит из зрительной четкости его поэтического мира. Предоставим слово классику пушкиноведения: «Словесный рисунок — одно из характерных свойств поэзии Пушкина. Но было бы преждевременно заключать отсюда, что точные описания Пушкина легко переводить в зрительные образы средствами изобразительного искусства. Было бы неверно заключить, что его стихи и даже проза «подсказывают» художнику темы для иллюстраций и дают достаточный материал для рисунков. ⟨...⟩ Можно утверждать, что зрительные образы, лежащие в основе пушкинского словесного творчества, не достаточны для воссоздания их в нормах графической иллюстрации. Недостаточно художнику изучить текст Пушкина, чтобы получить указания на то, что и как следует иллюстрировать» (240, 334). Когда большие художники вставали на путь буквализма, неизбежный разлад между причинными, временными связями в композиции рисунка и в словесном повествовании, конечно, сохранялся, но при этом он ощущался еще и значительно досаднее — именно потому, что иллюстрации претендовали на полное соответствие тексту. Так встретил Юрий Тынянов кустодиевского «Дубровского»: «...рисунки к двум последним главам слишком загромождены деталями. Кроме того, рисунок к «Дубровскому», изображающий пожар, в котором гибнут приказные, неверно освещает текст: у Пушкина дворня сбегается уже после того, как рухнула кровля и под ней погибли приказные, а на рисунке изображен горящий дом, приказные в окнах и толпящаяся вокруг дворня» (118, 66).

Изъяв напрашивающиеся детали, Бенуа тем самым напоминал читателю, что поэзия Пушкина — это живое равновесие зрительного и слухового, живописного и музыкального. Протокольное зарисовывание словесных образов неминуемо сместило бы это равновесие, оттеснив ту равноправную и неотделимую фонетическую изобразительность, ту «звуковую переливчатость», ко-

торую улавливал в начальных стихах поэмы профессионал-музыкант:

> На берегу пустынных волн
> Стоял *Он*, дум великих полн,
> И вдаль глядел. Пред ним широко
> Река неслася...

«Великолепное *олн* и потом переход от в*даль* к нес*ла*ся, как в музыке путь от мелодии как некоего ствола к ее разветвлениям в связующих частях, или, вернее, к сочленениям» (70, 13).

В первом варианте 1903 года Петр стоял лицом к читателю. Историк М. А. Полиевктов заметил, что лицо Петра в этом варианте было навеяно «известной маской» (188, 95). Маска эта была счастливым и сенсационным открытием самого Бенуа. Он нашел ее, не занесенную ни в какие инвентари, в глубинах огромного голландского шкафа в Петровской галерее Эрмитажа. «При первом же взгляде на это изображение не оставалось сомнения, что это — маска, непосредственно снятая с лица (вернее, со всей головы) *живого* Петра, и что художник, снявший ее, оставил неизменными все черты, получившиеся в форме, и впоследствии на слепке только открыл веки глаз, оставшиеся при съемке, очевидно, закрытыми» (246, 83). Бенуа поразила малость петровского носа («всего 0,056 м длины») и рта («всего 0,044 м длины») — «можно себе вообразить, какое впечатление должна была производить эта странная голова, поставленная на гигантском теле. При этом вечно бегающий глаз и страшные конвульсии, превращавшие это лицо в чудовищно-фантастический образ».

Но как бы ни был Бенуа привязан к своей находке, как бы ни манило его чудовищное очарование петровского лица, во втором варианте он повернул царя лицом от зрителя. Он как бы повторял тот путь, который Пушкин прошел в черновиках:

> На берегу Варяжских волн
> Стоял глубокой думы полн
> Великий Петр...

— — —

Однажды близ пустынных волн
Стоял задумавшись глубоко
Великий муж.

— — —

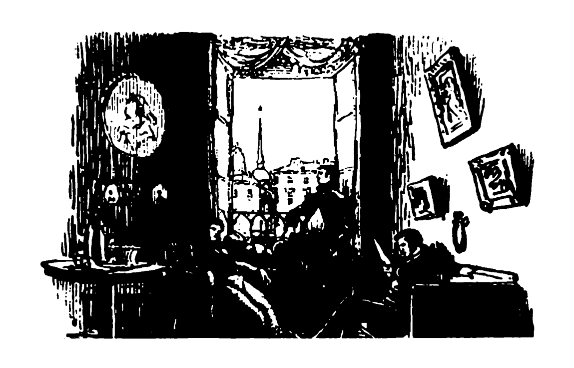
Однажды близ Балтийских волн
Стоял задумавшись глубоко
Великий царь.

— — —

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн.

Поворот Петра в новом варианте, когда зритель-читатель одновременно знает и не видит, видит и не знает, кто перед ним, не только соответствует пушкинской замене имени на местоимение, но и передает то еле заметное колебание смысла, которого Пушкин достиг применением энклитики — слиянием местоимения с предшествующим ударным глаголом. Этот прием некогда анализировал тонкий знаток русской речи академик Л. В. Щерба: «...поставленное позади слово «Он» теряет свою указательность, становится весьма весомым в смысловом отношении, несмотря на то, что фонетически оно затушевано. И в этом весь эффект».

Читатель переворачивает страницу. Покой водной глади на следующем рисунке резко контрастирует с бурными порывами балтийского ветра. Бедный одинокий челн, не включенный иллюстратором в композицию первого рисунка, возник в своем перевоплощении, когда графический рассказ перенесся через сто лет. На самом деле — через двести. Рисунок, на котором изображена Нева в безлунном блеске белой ночи и лодка с двумя седоками, посвящен «жене и другу Аките» — Анне Карловне Бенуа. Он, может быть, навеян воспоминаниями о вечерних прогулках, которые они вдвоем совершали в дни своего романа к безлюдной эспланаде у Биржи, или о путешествиях в наемном ялике, когда от устья Невы открывался фантастический вид на город. Бенуа скрыл себя и свою подругу в «стаффаже» — в масштабных человечках, оставив главными героями рисунка — гранит и воду, или, говоря его словами о



Вариант 1903 г.

художнике прошлого века М. Н. Воробьеве, «гранитную мощь, пустынное величие, изящную чопорность столицы». Бенуа отдает здесь дань петербургской архитектуре, ревнителем которой он выступал тогда в боевых заметках. Озабоченность его не была надуманной, а пущенное им слово «вандализм» не было преувеличением: еще спустя пять лет после того, как была опубликована эта картинка, в просвещенной «Речи» некто Правдин предлагал уничтожить «сумрачные бастионы крепости, обезображивающие прелестную панораму Невы». Именно угловой бастион крепости подчеркнуто ввел Бенуа в свою панораму Невы от захаровского Адмиралтейства до Петропавловской крепости.

А дальше Бенуа снова монтирует иллюстрации по контрасту — за просторной панорамой он дает интерьер. На странице 17 — рисунок, в котором современники Бенуа увидели «Пушкина с друзьями в его квартире на Мойке» (206, 318). Полиевктов, впрочем, Пушкина не называет: «чудный intèrieur: комната с открытым окном, через которое мягко стелется отблеск белой ночи, и три типичные фигуры людей 20-х годов — двое штатских и один офицер». В варианте 1903 года рисунок воспринимался как виньетка, парафраз беглого мотива поэмы —

Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады
И ясны спящие громады
Пустынных улиц...

В варианте 1923 года рисунок, несколько измененный, стал полноправной «иллюстрацией», причем, по мнению Л. В. Розенталя, потерял в своем обаянии и уместности: «Изображение комнаты Пушкина стало походить на intérieur венециановской школы; но более ценным нам кажется вариант первой редакции» (206, 319).

На рисунке — посвящение Вальтеру Федоровичу Нувелю, другу Бенуа с гимназических лет. Вячеслав Иванов в стихотворном послании титуловал его — «заступник вкуса, друг ироний». Последнее слово рифмовалось с «Петроний». Вячеслав Иванов полагал, что этот античный утонченник возродился в Вальтере Федоровиче. Западник и книгочей, арбитр вкуса без специальных талантов, дилетант по жизненной своей программе, он был как бы воплощением кружкового духа «Мира искусства». За его именем в истории русского искусства всегда будет первым следовать пояснение — «член кружка „Мира искусства“». Посвящая этот рисунок ему, Бенуа адресовался к атмосфере своего юношеского кружка, в котором, кажется, мечтал видеть некое подобие дружеским собраниям литераторов пушкинской эпохи. Аромат легкой стилизации под холостяцкую компанию семидесятилетней давности и впрямь веял над кружком Бенуа. Побывав на собрании у Бенуа в 1902 году, Брюсов заметил, например, о Сомове: «Ему бы жить в 30-х годах, и героини Пушкина сходили бы по нем с ума».

Петербургская графика и живопись — вот «герой», которого вслед за архитектурой вводит Бенуа в этом рисунке. Овалы и прямоугольники рамок на стенах дают последний толчок к тому, чтобы вся композиция вызвала в памяти работы венециановской школы — в книге Н. Лапшиной о «Мире искусства» наиболее очевидные ассоциации перечислены (133). Рисунок на семнадцатой странице — отсылка к «поэтам Петербурга», как

называл Бенуа С. Галактионова, М. Воробьева, А. Мартынова, Ф. Алексеева, полюбивших «странную прелесть этого мрачного города, тогда еще не искаженную тем безвкусием, которым наделил его эклектический XIX век: низкие, широкие улицы, по которым движутся редкие прохожие. ⟨...⟩ Среди этих пустынь великолепные соборы и дворцы».

Об одном из этих поэтов-живописцев, о Галактионове, Бенуа писал: «Пожалуй, в его петербургских видах самое интересное — обыватели, скромно проходящие перед зрителем, видимо, занятые своим делом, не позируя, точно снятые посредством идеальной фотографии, которая могла бы выбирать между существенным и несущественным». Вот такого же эффекта Бенуа стремился добиться в двух иллюстрациях, которые в издании 1923 года следуют за «рисунком о рисунках».

Страница 18 — «Бег санок вдоль Невы широкой». У Бенуа — суетливая уличная сцена. М. И. Полиевктову этот (и следующий за ним) рисунок напомнил «Екатерингофское гуляние» — знаменитую гравюру Карла Гампельна на узкой полосе почти в 10 метров длиною. К обоим концам полосы были приделаны катушки с ручками, и во время просматривания полосу можно было перематывать с одной катушки на другую. На странице 18 Бенуа дал всего шесть строк текста. Тут-то впервые и возникает в книге это смутившее Томашевского ощущение — пушкинский стих воспринимается как подпись под картинкой. Но художнику и важно было подчеркнуть эту «картиночную» природу продолговатого формата. Он и вынес на этот разворот две картинки гуляний — как бы фрагменты одного длинного свитка,— чтобы дать почувствовать «тягу» горизонтально развертывающейся панорамы.

На иллюстрациях этого разворота появляются немыслимые в гравюрах XIX века обрезы фигур на переднем плане. Прием этот, конечно, был ходовым в графике рубежа веков, но благодарные художники всегда помнили о том, кто первым внедрил его в европейское искусство,— об Эдгаре Дега. Игорь Грабарь в 1902 году специально напоминал о его приоритете, как и о том, что Дега следовал японским графикам, которые «остро-

умно, находчиво и подчас дерзко обрезают свои вещи» (161, 32). О влиянии японских гравюр на иллюстрации к «Медному всаднику» Грабарь писал Бенуа два года спустя.

И, назвав Дега, мы не можем не вспомнить о той стихии, той среде, с которой у французского живописца связывается этот прием,— об обрезе рампы, ложи, оркестровой ямы. Да и в русском лубке обрезы голов внизу, на грани между рисунками и текстом, были знаком театрального пространства (144). Это подводит нас к сокрытой теме рисунка Бенуа на восемнадцатой странице — к теме театра. На него же указывают и два посвящения на этом рисунке — Льву Баксту и памяти И. А. Всеволожского.

Парад костюмов, цилиндров, шляпок, шуб, треуголок естественно было посвятить Баксту, который, на взгляд Бенуа, в области театрального костюма «занял доминирующее положение и с тех пор так и остался единственным и непревзойденным» (503). Петербургская гуляющая толпа стала предметом бакстовского любования в акварели к «Носу» (1904), в акварели «Гостиный двор в пятидесятых годах» (1905), в оформлении балета «Фея кукол» (1903). Бакст, в свою очередь, был одним из самых пылких поклонников иллюстраций к «Медному всаднику». Он писал из России в Париж Бенуа:

«Знаешь ли, какой oeuvre самый значительный до сих пор в твоей артистической жизни? Не колеблясь ни на секунду, могу сказать — «Медный всадник». Все, что ты делал до него и после него, несоизмеримо ниже по достоинству, прости резкую правду. Я считаю цикл «Медного всадника» настоящим *перлом* в русском искусстве, во-первых, потому, что это именно *твое*, ничье, что это ярко сказано и, главное, *любовно* сказано... Здесь такая, сказал бы я, бешеная влюбленность в «Петра творенье», здесь действительно «реки державное теченье» и «скука, холод и гранит», и «Медный всадник» останется в русском искусстве как образец любовного, художественного изображения *родины* (259, 72).

Игоря Александровича Всеволожского, директора

императорских театров, в шутку называли духовным отцом «Мира искусства». Поставленные в пору его директорства «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», по признанию Бенуа, помогли создать мирискусническую графику и живопись. Сам Всеволожский воспринимался как последний пережиток века Екатерины — «монтеньевский оттенок с примесью чего-то вольтеровского и пушкинского» (37). А может быть, что, посвящая именно этот рисунок памяти иронического русского барина, Бенуа вспомнил о виде на Неву, который открывался в маленькие, словно в каюте, окна квартиры Всеволожского в Эрмитаже.

В этом рисунке, посвященном двум создателям достоверной русской сценической среды в петербургском театре, действо — «гуляние» — вынесено на улицу. Для людей мирискуснической формации Петербург был «ареной массовых, государственных, коммунальных движений», как определил Михаил Кузмин. Александру Бенуа представлялось даже, что архитектура северной столицы возникла из театра — из декораций Гонзаго. Он писал в «Истории живописи»:

«...после того, как русские люди получали такую радость на короткий миг вечернего спектакля, им казалось необходимым увековечить ее в сооружениях из камня и бронзы; они с наслаждением следили за изумительным ростом Петербурга, за тем, как из земли всходил обильный урожай круглых гладких колонн, расцветавших пышными капителями, перекрывавшихся куполами и фронтонами. Гонзаго был до известной степени настоящим автором и Адмиралтейства, и Таврического дворца, и арки Главного штаба. Обо всем, что в этих изумительных памятниках сказали Захаров, Старов и Росси, и еще о гораздо большем говорил Гонзаго в своих декорациях...».

Если в этом рисунке звучит графическая ода петербургскому театру и самому Петербургу как гигантской сцене, то в следующем Бенуа ненавязчиво вводит четвертое из петербургских искусств — фамильярно и любовно обрезанную верхней рамкой статую Суворова на Марсовом поле. Бенуа считал ее «одним из лучших произведений русской скульптуры» (32, 17), и утвер-

ждал он это в ту эпоху, когда господствующий вкус относился к памятнику весьма пренебрежительно («памятник дикарю без штанов») и даже поговаривали об его «упразднении».

В рисунке этом, возможно, дан первый, еще отдаленный намек на заглавного героя книги, принадлежащего к миру петербургской скульптуры, возглавляющего сонм столичных статуй.

Переходом от этого рисунка к следующей за ним концовке намек продлевается — тритон и наяда, излюбленные персонажи парковой скульптуры, ожили в невских волнах. Посланцы античного мифа, они как бы покровительствуют той разнообразной «поэтической мифологии», которая развилась в русской литературе как дальнее эхо «Медного всадника». Это эхо можно расслышать и в ахматовском стихотворении 1911 года о мраморном двойнике в царскосельском парке, и в ряде подражаний ему, как в стихотворении И. Одоевцевой, где героиня поменялась местами со статуей в Летнем саду.

Гигантский Тритон играет крохотным корабликом. На оригинале этого рисунка 1903 года — помета Бенуа с курьезной опиской: «Памяти петровских пароходов» (197, 195). Описка психологически понятна. Художник проговорился об основном методе всего цикла иллюстраций к классической поэме — он постоянно вводит свои сугубо личные житейские переживания, воспоминания своего детства и сегодняшние впечатления в рамки петербургского мифа. И чем мифологичнее сюжет рисунка,— как в этой концовке, где к современному читателю выплывают оттесненные в сказку обитатели подводного царства,— тем более властно притягивает он к себе анахронизмы, слова и предметы «из будущего».

Почти незаметные в волнах мачты кораблей — поклон эпохе Петра. Корабль был одним из постоянных атрибутов образа Петра у Пушкина:

Сей шкипер был тот шкипер славный,
Кем наша двигнулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля.

Вспомним пушкинские слова о России, вошедшей в Европу, как спущенный корабль. Силуэт новорожденного корабля возник и в рукописях «Медного всадника»:

Или крестит средь Невских вод
Меньшого брата русский флот.

На одном из листов черновика «Медного всадника» — перед записью начала Первой части — набросано стихотворение о спуске корабля с верфи на Неву:

Чу, пушки грянули! крылатых кораблей
Покрылась облаком станица боевая,
Корабль вбежал в Неву — и вот среди зыбей
Качаясь плавает, как лебедь молодая.

Ликует русский флот — широкая Нева
Без ветра, в ясный день глубоко взволновалась,
Широкая волна плеснула в острова.

Громы пушек, сопровождающие рождение корабля, бортовая артиллерия и плавный ход, уподобляющий его лебедю,— сочетание этих мотивов привело Пушкина в другом наброске о корабле к верховному божеству Олимпа:

Плывет корабль, как лебедь-громовержец.

Пушкин ввел в свой рассказ «пучинного тритона» — «играющий в морях бесчисленный народ», как сказано в переводе его лицейского учителя Н. Ф. Кошанского из античной идиллии, и тем отдал изящную дань одической традиции, которая по случаю наводнения не могла не потревожить морских божеств:

Скажи, зачем, о гневный Посидон,
Идешь на брань?
Се славный град Петров — не Илион,
Забывший дань.

Бенуа был с детства увлечен подводным царством: «...мир подводный меня необычайно притягивал, и я не раз, купаясь в Финском заливе, рисковал захлебнуться, пытаясь долго оставаться под водой и воображая, что я уже в царстве подводного царя, у которого такие очаровательные дочки. Что у последних рыбьи хвосты

вместо ног меня не смущало; напротив, я бы сказал, что это даже сообщало этим особам, в существование которых я абсолютно верил, особую прелесть» (33, 230). Он охотно воспользовался случаем представить читателю сие «редкостное зрелище». Концовку поругивали за неуместность. Она действительно «выпирает» в книге Бенуа — ведь она сильно опережает «свой» текст. Но художник сознательно вырвал два пушкинских стиха и укрупнил стоящий за ними разветвленный ассоциативный строй.

В читательском сознании эти два смежно рифмующиеся стиха —

И всплыл Петрополь, как Тритон
По пояс в воду погружен —

выделяются как «изумительное по легкости и выразительности двустишие». Их не отказал себе в удовольствии процитировать Белинский. Скрепленное пятью ударными «о» и повторами («пл», «тр» и другими), оно сводит открывающий и замыкающий его глаголы, которые обозначают противоположные направления движения. Бесконечное колебание смысла между двумя поставленными на границах двустишия антонимами изображает игру тритона в невских волнах. Изящная стиховая диалектика двухстрочной миниатюры заставляет нас снова и снова по кольцу возвращаться от конца к началу.

Вынеся графический парафраз двустишия в конец сюиты рисунков ко Вступлению, художник сообщил этот импульс к возврату, к оглядке и читателю книги. В том-то и особенность книги Бенуа, что она ненавязчиво, но властно заставляет себя перечитывать. Уже читатели «Мира искусства» заметили это исходящее от рисунков Бенуа принуждение: «Первое впечатление — как будто перелистываешь старые отдельные рисунки, воспроизводящие вид города, уличные сцены и типы, различные моменты трагического происшествия 7 ноября 1824 года. И только *когда начинаешь всматриваться внимательнее* (курсив наш.— *Р. Т.*), приглядываешься к отдельным деталям, сопоставляешь отдельные сюжеты и улавливаешь общий уныло-зловещий

Черновой автограф поэмы «Медный всадник».

тон, перед глазами в строго необходимой последовательности развертывается тяжелая драма столкновения личного счастья с исторической судьбою» (188, 95).

«Перечитаем» же заново серию иллюстраций ко Вступлению. Шесть рисунков поочередно представляют читателю разные искусства, расцветшие в городе — творенье Петра. Графическая сюита как бы перелагает ветхозаветное предание на иной лад, единственно близкий прирожденному историку культуры Бенуа. Стоит напомнить, что он взял библейский сюжет как удобную метафору, когда писал, что пейзаж в истории европейской живописи сначала овладел передачей света и лишь потом открыл для себя солнце: «Таким образом как бы повторился «черед» дней сотворения мира».

Легко читаются четыре средние иллюстрации — они посвящены зодчеству, рисунку, зрелищу, ваянию. А концовка? Она посвящена, пожалуй, специфической «петербургской мифологии», в которой античный Тритон окружен петровскими, как бы потешными, корабликами. Шестой, завершающий рисунок к Вступлению славит рукотворность петербургского искусства, кораблестроения, архитектуры. Он пронизан теми же цепочками ассоциаций, что и мандельштамовское «Адмиралтейство»:

> В столице северной дымится пыльный тополь,
> Запутался в листве прозрачный циферблат,
> И в темной зелени фрегат или акрополь
> Сияет издали, воде и небу брат.
>
> Ладья воздушная и мачта-недотрога,
> Служа линейкою преемникам Петра,
> Он учит: красота — не прихоть полубога,
> А хищный глазомер простого столяра.
>
> Нам четырех стихий приязненно господство,
> Но создал пятую свободный человек.
> Не отрицает ли пространства превосходство
> Сей целомудренно построенный ковчег?

Логика развития этого ряда изменяет образ того, кто представлен на первом рисунке ко Вступлению. Он, скорее, не пушкинский «строитель чудотворный»,

а Петр из батюшковской «Прогулки в Академию художеств», замысливший прежде всего не военно-морской опорный пункт, а город муз:

«И воображение мое представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные! 〈...〉 великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота».

Взвешенная и продуманная структура графического Вступления воспринималась как четкая концепция. Иных она покоряла, у других вызывала неприятие. Противопоставить ей, впрочем, было нечего. Неожиданный аргумент нашел К. С. Петров-Водкин, который счел пушкинский рисунок на полях черновика «Медного всадника» за автоиллюстрацию: «Что дал Бенуа к «Медному всаднику»? Здесь иллюстратор влюблен скорее в Неву, в город, в памятник Фальконета,— все это, конечно, очень интересно, но мало совпадает с оригиналом. А Пушкин как иллюстрирует себя? Сапог щеголя — николаевского офицера. Это делается для того, чтобы выкристаллизовать образ, дать его до конца, опробовать его в другой сфере искусства» (142, 214). Но так уж ли «совпадает с оригиналом» пушкинский рисунок?

Виньетка с Тритоном вводит иной графический стиль. «Многоязычие» Бенуа, а скорее, даже своенравность переходов и переключений — озадачивали ценителей «искусства книги». Эрих Голлербах, например, писал:

«Художественная идея 〈...〉 явно колеблется местами между реалистическим «урбанизмом» и историческим жанром, с одной стороны, и романтической фантастикой в духе излюбленного художником Гофмана — с другой. Первая концепция несомненно доминирует 〈...〉. Вторая особенно заметна в эскизных набросках (хранящихся в Русском музее), где, например, мечты Евгения неоднократно намечены в манере «двухпланового», полуреального, полугаллюцинаторного изображения. Фронтиспис 〈...〉 все рисунки, изображающие



Портрет Д. И. Хвостова.
Неопубликованный вариант 1903 г.

«Медного всадника» в движении, отражают эту же вторую концепцию, как и ⟨...⟩ концовка вступления и как Евгений, бегущий за фортуной. Что Бенуа приходится иногда бороться с неудачным «скрещиванием» этих двух концепций, доказывают некоторые забракованные им варианты (например, рисунок, изображающий Медного всадника, осторожно, весьма «прозаически» спускающегося со своей скалы)» (197, 195).

Это «колебание художественной идеи» составляет самую суть замысла Бенуа. Кажущаяся неуверенность была на самом деле гибкостью. Художник стремился к такой гибкости, можно сказать, «пластичности» пластического языка, чтобы хоть в какой-то мере уподобить его щедрому многоразличью стилевых потоков пушкинского петербургского эпоса.

Графические концовки у Бенуа апеллируют к миру «символов и эмблем». И выход в этот барочный мир

художник позволяет себе в определенных местах, которые соответствуют смысловым напряжениям и разрядкам у Пушкина.

С отчетливостью геральдической эмблемы возникает перед нами черно-белая концовка первой части. «Гора, окруженная морем, значит непоколебимость, твердость и постоянство» — гласили гербовники. Это — выход главного героя. Читатель понимает: «Драматическое действие завязывается» (188, 97). Резаность линий черного силуэта, сменившая неяркую колористичность заливки, вторит строению стиховой волны в конце первой части. Поэт Георгий Шенгели, которого мы уже встречали у подножия петровского памятника, объяснял в своей «Теории стиха», что же именно испытывает читатель в этом месте поэмы.

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Первые четыре стиха рифмуют попарно, а далее идет пятистишие. По предшествующей инерции мы ждем немедленной рифмы к «спиною», но получаем ее только через один стих: «Невою». Тогда мы настраиваемся на рифму к вклинившейся «вышине», полагая, что теперь-то уж пойдет перекрестная рифмовка. Но эта рифма в следующем стихе не приходит. Рифменное ожидание усиливается «...и лишь в конце последней строки находит удовлетворение,— завершает Шенгели свою стиховедческую микроновеллу.— Благодаря этому последняя строка воспринимается с особой отчетливостью, сосредоточивая на себе наше внимание. Нетрудно заметить, что в данном отрывке именно эта строка наиболее весома: в ней впервые появляется

«Медный всадник», с образом которого связана вся идейная суть поэмы» (252, 243).

Если эта концовка передает ожидаемую неожиданность стихового разрешения, то под стиховым столбцом сорок второй страницы внезапно вторгшийся «аллегорический портрет» закрепляет изящную «неуместность» вклинившейся эпиграммы. Бенуа дает иллюстрацию-пародию — он изображает то, чего нет в пушкинском тексте. С пародийным педантизмом он «иллюстрирует» стихи, которые молва издавна приписывала Хвостову:

По стогнам там валялось много крав,
Кои лежали, ноги кверху вздрав.

По ощущению критика, эта концовка в книге 1923 года слишком велика (206, 319). Она таким образом как бы «выпирает». Но ведь этим Бенуа точно передал реакцию первых читателей пушкинской поэмы. Ощущением «дисгармонии» отозвалась в них виртуозная рискованность пушкинского перехода на «личность». Так было с Белинским: «Некоторые места, как, например, упоминание о графе Хвостове, показывают, что по этой поэме еще не был проведен окончательно резец художника». И Катенина этот поворот пушкинского повествования не убедил, иначе не возникли бы у него претензии моральные: «...во «Всаднике» картина постепенного прилива и внезапного разлива реки, к сожалению, конченная совсем неуместной эпиграммой на доброго, ласкового старца, который во весь век ни против кого, кроме себя самого, грешен не бывал» (140, т. 14/16, 640).

Бенуа пронизал свою книгу старинной эмблематикой вплоть до двух урн в эпилоге (а в первом варианте была еще вариация на тему герба Петербурга — в сцене «скакания»).

В пушкинском тексте Бенуа-читатель уловил очень тонкий слой, связывающий словесную постройку Пушкина с ходовыми барочными символами. Одним из толчков к открытию этого слоя могла быть, например, невольная цитатность позы Евгения, оседлавшего льва. Купидон, сидящий на «льве обузданном», означал:

«Обузданный бывает агнцем», или: «Я делаю ягненка из него!» Виньетка, изображающая амура верхом на льве, была популярна в эпоху политипажей, на которые с самого начала ориентировался замысел Бенуа (33, 397).

Атмосферу пушкинской поэмы подспудно создают рассыпанные по всему тексту одушевленные обозначения стихий: заря *не пускает* на небеса ночную тьму и *спешит* сменить другую; Нева *ликует*, *чуя* вешни дни; волны *забудут* вражду; Нева *мечется*, как больной; злые волны *лезут* в окна; мрачный вал *ропщет пени*. Наконец, наводнение, *играя*, *занесло* домишко ветхий, где, как точно заметил исследователь, «*играя* заставляет переосмыслить *занесло* как образ, метафору» (135, 198). Пушкин подводит читателя вплотную к той грани, за которой одушевление и олицетворение переходит в аллегорию. Бенуа-иллюстратор переступил эту грань. Появился играющий кораблями Тритон. А затем появилась «богиня случаев», Фортуна с завязанными глазами, с колесом и рогом изобилия. Старинные гербовники объясняли: «Фортуна изображается иногда стоящею на шаре или колесе, иногда с открытыми, а иногда с завязанными очами. ⟨...⟩ Иногда правою рукою опирается о колесо, означающее ее непостоянство, а в левой держит рог изобилия, поелику слепо рассыпает свои богатства». Появился рядом с нею скелет — Смерть (в первом варианте — с косой). Но — не в виньетке, где они были бы простительны с точки зрения «хорошего вкуса». «Это вполне в духе поэзии того времени»,— заметил критик о варианте 1903 года. Но в варианте 1923 года Бенуа представил Фортуну и Смерть в полноправной иллюстрации — и тут уже критик запротестовал: «Фигура летящей Фортуны определенно неприятна и ненужна» (206, 318). Этим передвижением старинной эмблематики с периферии в самый центр текста Бенуа дал стилевой портрет «своего» Пушкина.

Фигура Смерти, может быть, вызывала в памяти Бенуа гольбейновские «Пляски смерти», которые у него ассоциировались с Пушкиным. В немецком художнике и в русском поэте он видел одну и ту же «ясную улыбку Аполлона», преодоление ужаса сюжета ритмом: «Голь-



Политипаж начала XIX в.

бейн смотрит на жизнь и на смерть ясным глазом философа-скептика; в нем определенно сказывается то, что есть в нашем Пушкине,— даже там, где он с глубоким чувством поэзии говорит о самых возвышенных и таинственных вещах, царит какой-то вершинный холод бесстрастия». Была здесь память и о рисунке Ф. Толстого к «Душеньке» Богдановича — Бенуа ведь, напомним, с самого начала работы над «Всадником» собирался следовать этому образцу. В детстве именно сцена встречи Душеньки со Смертью больше всего приковывала его (33, 227).

Бенуа-иллюстратор все время выводит читателя на развилку изобразительных стилей. Уже «пушкинский интерьер» заставил читателей вспомнить о традициях венециановской школы. К жанровой живописи отсылает и чулан Евгения, а равно и сцены в разоренной наводнением Гавани. Наконец, по впечатлению одного из первых рецензентов, «жанровый характер сохраняет еще и первая картина второй половины — Евгений и уличные мальчишки. На заднем плане низкий фасад старого петербургского дома; назойливо лезут в глаза отдельные мелочи, так болезненно отчетливо сознаваемые в минуту безысходной тоски: звонок у ворот, самодельная вывеска сапожника, уличный фонарь,

⟨...⟩ фигура дворника, подметающего двор. Едва волоча ноги, проходит Евгений, не замечая насмешек и ударов, посылаемых ему вслед» (188, 97).

По своей «болезненной жалости ко всякого рода калекам и убогоньким» (33, 512) Бенуа заменил камни снежками, сделав еще один шаг в сторону «жанра».

Этот рисунок посвящен Мстиславу Добужинскому. В 1903 году, когда он создавался, все творчество Добужинского было еще в будущем. Но на формирование его стиля оказал влияние именно этот рисунок Бенуа. О петербургской графике Добужинского некогда было сказано: «Вспоминаются бесцветные дни, когда бродишь без толку и смысла и вдруг попадаешь в незнакомый квартал, куда-нибудь в Измайловский полк, поближе к окраинам. Здесь — особая жизнь в домах с унылыми дворами, с вечной сутолокой мелких квартир». То чувство городской тайны и жути, которое охватывало людей начала века в незнакомой части знакомого до слез города, есть и в этом рисунке Бенуа — старый «жанр» окрасился символистскими обертонами, Евгений шел уже по городу Достоевского и Ремизова.

Любопытно, что в этом рисунке Бенуа раскланялся с близким родственником книжной иллюстрации, с тем искусством, где в зародыше дан диалог текста и картинки. Ибо сапог обозначает здесь не только мастерскую сапожника, но также обширный и уже в ту пору вымиравший род петербургских вывесок. Род сей упомянул еще Пушкин в черновике «Езерского»:

[Мне жаль, что домы наши новы]
Что выставляют стены их
Не льва с мечом, не щит гербовый
А ряд лишь вывесок цветных (V, *408*).

Незатейливый синтез начертанного буквами зазывания и наивного рисунка сызмала входил в зрительный мир петербуржца. Криворожий господин, из руки которого фонтаном бьет кровь,— «Стригут, бреют и кровь пущают. Тут же для здоровья банки ставят и делают гробы». Портной Петров из Парижа и других немецких городов — кавалер и дама («И мадам и мосье останетесь довольны») или нарядные мальчик и девочка («Сих

дел мастер на заказ и на выбор»). Бутылка — «Ай да пиво, ай да мед». Каталог петербургских вывесок есть и в стихах Набокова:

... Кривая прачка с утюгом,
Две накрест сложенные трубки
Сукна малинового, ряд
Смазных сапог, иль виноград
И ананас в охряном кубке,
Или над лавкой мелочной
Рог изобилья полустертый...
О, сколько прелести родной
В их смене, красочности мертвой,
В округлых знаках, в букве ять,
Подобной церковке старинной!
Как на чужбине, в час пустынный,
Все это больно вспоминать! (*184, 82*).

К началу XX века все меньше оставалось образцов этого уличного искусства — тем больше влекли они к себе мирискусников, в том числе Бенуа и Добужинского. Как один из знаков уходящей России появилась вывеска сапожника в одном из рисунков Юрия Анненкова к «Двенадцати» Блока.

Несколько раз по ходу книги отсылает нас Бенуа к традиции жанровой, повествовательной, «анекдотической» живописи. И от первого варианта ко второму эти отсылки стали настоятельнее. Бенуа уже явно предвкушал ту неожиданность, которую переживет читатель книги, настроившийся на наслаждение «стилизацией». Принцип столкновения двух художественных языков в варианте 1916 года отвечает самым глубинным эстетическим убеждениям Бенуа этого времени. Мысленно обращаясь к соратникам по «Миру искусства», плечом к плечу с которыми он когда-то боролся за освобождение живописи от «анекдота», Бенуа писал в середине 1910-х годов:

«Разве уж так были тупы и непонятливы наши деды и отцы, когда они восхищались «Клятвой Горациев», «Смертью паралитика» или еще всеми картинами Федотова, Перова, Репина! Существовать должно и то и другое, от взаимоотношений того и другого выясняется вся сложность художественной истины...»

Так работа заказная стала программной, своего рода художественным манифестом.

Различные пары изобразительных традиций в «Медном всаднике» Бенуа не просто сосуществуют, но взаимодействуют. Читатель ощущает путь художника — или, если употребить слово, которое больше всего подстать самому Бенуа, его прогулку — по «вселенной в картинках» (orbis pictus). Как сказал очень созвучный мирискусникам Михаил Кузмин:

Я все забыл и все гляжу —
И orbis pictus нахожу.

Среди этих картинок есть такие, что «ближе» и «дальше» всеприемлющему художнику. Но каждый раз это «ближе» и «дальше» подспудно ощутимо, оно меняет и уточняет смысловой вес каждой иллюстрации.

Эта игра в «свое» и «чужое» (которое тоже «свое») заложена в основе всего цикла «Медный всадник». Надписи на некоторых рисунках ведут к таким глубинам личных переживаний и впечатлений, которые никому кроме самого художника тогда известны не были,— это сегодня по его мемуарам мы можем восстановить, какой именно душевный его опыт зашифрован в той или иной иллюстрации к Пушкину.

Часть первая открывается рисунком — Евгений в дождливый вечер возвращается из гостей домой. «Памяти лета 1893 г. на Канонерской». На Канонерской у Покрова — в той самой Коломне, где жил Евгений,— поселилась в 1892 г. Анна Карловна Кинд, Атя — невеста Бенуа. Ходьбы до нее от дома Бенуа было десять минут — перейти Крюков канал, пройти по Екатерингофскому проспекту, переплыть на ялике Екатерининский канал. К полуночи счастливый жених возвращался домой.

Эту пору своей жизни Бенуа вызвал из памяти, когда нужно было исподволь, тайно ввести тему Параши в рисунок, впервые представляющий читателю Евгения.

На странице 24 — Евгений в своей конурке под крышей. Снизу по краю — надпись: «Памяти monsieur Stanislaz и вообще Кушелевка. 1878».

Мосье Станислас, фамилию которого Бенуа не за-



Неопубликованный вариант. 1903 г.

помнил, да и вряд ли знал, был его репетитором на даче в Кушелевке на Охте. Рано умерший от чахотки, пришедший из безвестности и в нее ушедший, он вспоминался своему питомцу как «истинно поэтическая фигура»: «Длинный, до жути тощий, мертвенно бледный, с темными, слегка кудрявыми волосами, он производил впечатление выходца с того света. Одет он был почти как нищий (это не особенно тогда шокировало, так как студенты бывали часто похожи на бродяг)...» (33, 328). Жил он в мезонине, подниматься к нему нужно было по лестнице. «Поднявшись в его низкую комнату,— вспоминает Бенуа впечатления от первого посещения,— я увидал его лежащим на низкой железной кровати, головой к полукруглому окну, опускавшемуся к самому полу. На одеяле и на полу рядом валялось несколько книг...» Вот откуда появились книги в чулане Евгения.

«...Вообще Кушелевка» — это дача Кушелевых-Безбородко, потомков екатерининского канцлера. Руина, построенная знаменитым Кваренги, летний дворец с круглыми башенками по бокам, ограда — ряд сидящих

львов, гранитная терраса с гранитными сфинксами, беседка «Кофейный дом» и, наконец, Кваренгиевская ротонда — восемь колонн с пышными коринфскими капителями; да и много других парковых чудес. Рядом строился пивоваренный завод — почва разрыта, груды мусора, балки, доски. На фоне этого пейзажа и возникли, как называл их Бенуа, «кушелевские настроения», ощущение чего-то бесконечно печального при виде гибели прекрасной старины. Эту горечь и жалость к разрушающемуся прошлому и воспоминанье о поляке загадочного, но благородного происхождения вложил Бенуа двадцать пять лет спустя в рисунок с пушкинским героем, чье славное в минувших временах прозванье забыто ныне «светом и молвой».

На том рисунке, где Евгений бежит «знакомой улицей», смытой наводнением, в варианте 1903 года на первом плане слева — трупик кошки. В варианте 1923 года этот символ разоренного домашнего очага перемещен в следующую иллюстрацию — «Были здесь вороты...» На оригинале рисунка — надпись, затертая на клише: «Чалому, Муське и всем любимым кошкам». Бенуа был «страстным поклонником кошачьей породы». Две страницы его мемуаров посвящены смерти черного Мурика. Воспоминание о нем, лежащем на боку с вытянутыми окоченевшими лапами, Бенуа вмонтировал в картину ужасов наводнения.

В иллюстрации к «Медному всаднику» Бенуа ввел и не названное Пушкиным изваяние речного бога. Опять-таки у него были свои переживания, связанные с этим скульптурным персонажем. Этой статуе на левой ростральной колонне у Биржи, фигуре с веслом, иногда по простоте называвшейся Нептуном, Бенуа посвятил в 1902 году одну из своих горестных заметок на тему «агонии Петербурга»: «От десятка слоев краски, от гипсовых заплаток, от многолетней грязи обезображено все лицо (особенно это заметно в профиле), заплыли драпировки, отвисли мускулы — но общая схема сохранилась, и грозный, стихийно-величественный вассал Нептуна по-прежнему поражает своим внушительным видом, своим энергичным и в то же время спокойным уравновешенным жестом».

Рисунки 1903 года были неспешной прогулкой художника по милым сердцу уголкам своего прошлого.

Рисунок, который он сделал два года спустя, был властно продиктован настоящим и обращен к будущему.

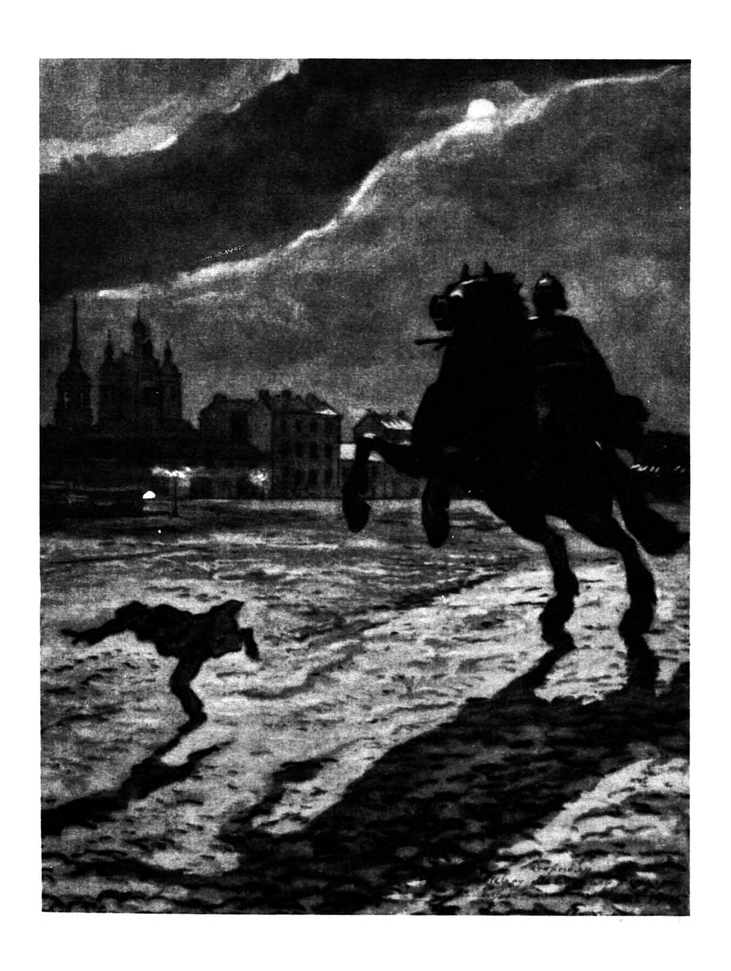
Знаменитый фронтиспис к «Медному всаднику»... Пустыня немой площади. Пятиглавый собор. Колокольня. Фонари. На челе Петра — отблеск месяца. Тень чиновника и тень императора. Всадник. Евгений.

Когда этот рисунок впервые предстал перед российскими зрителями в апреле 1906 года, впечатление он произвел огромное. «Поражающе сильной», «небольшой, но чрезвычайно сильной» называли иллюстрацию рецензенты выставки Союза русских художников. Один из них, «всматриваясь», «вдруг проникся настоящим ужасом перед ожившей, оставившей гранитную глыбу и несущейся по мостовой статуей. Она сохраняет позу памятника, но в ней столько жизни, столько движения, столько воскресшей силы; она мчится, а перед нею надвигается отбрасываемая ею тень...» (263).

Фронтиспис создан осенью 1905 года в Париже. Много написано о нем за восемьдесят лет. И ничего неизвестно о внутренних толчках к его созданию. А ведь может быть, что и в нем есть автобиографический слой, причем не мемуарный, а сиюминутный, дневниковый?

Бенуа писал А. Н. Савинову в 1960 году: «Сообщаю по Вашему желанию некие комментарии к моим иллюстрациям «Медного Всадника». Но сначала должен признаться, что я никак не способен снабдить каждый свой рисунок каким-либо объяснением (почему одно так, а другое этак); вообще подобная рассудительность не входит в обыкновение моего художественного творчества, потому что все всегда создается (вернее, создавалось) «по наитию», и мне кажется, что чем внимательнее я относился к такой «подсказке», тем выходило лучше» (10, 712—713).

Все это так. Но сам Бенуа, автор «Истории живописи», прекрасно знал, что помимо наития бывают еще конкретные зрительные впечатления — как увиденные в жизни пейзажи и сценки, так и чужие картины и рисунки. Рискнем высказать предположение о том, что явилось толчком к созданию знаменитого фронтисписа.



Фронтиспис к изданию 1923 г.

Перед отъездом в Париж в феврале 1905 года Бенуа на деловой почве сблизился с Юрием Арцыбушевым, художником, зятем Евгения Лансере (племянника Бенуа). Арцыбушев устроил Бенуа договор с газетой «Русь» на еженедельные фельетоны. Летом того же года Арцыбушев, сочувствовавший и помогавший революционному движению, стал издавать сатирический еженедельник «Зритель». Вполне вероятно, что в руки Бенуа попал шестнадцатый номер этого журнальчика, где была помещена рецензия на «Азбуку» Бенуа, изданную Экспедицией заготовления государственных бумаг. Неподписанная рецензия бранила Экспедицию за качество печати, досталось и самому художнику за «манерность», за девиц, играющих в жмурки, за человека в мундире, наблюдающего звезды, за франта перед зеркалом — все это казалось неуместным в «переживаемый момент». Намекалось, кажется, и на дотацию Николая II «Миру искусства»: было сказано, что журнал столько лет пропагандировал стиль ампир — «не из благодарности ли?» Что и говорить, рецензия должна была огорчить Бенуа.

Пролистаем далее страницы тощего «Зрителя» от 25 сентября 1905 года. Какие вести с родины нес он парижскому затворнику?

— Экспедицией заготовления государственных бумаг выпущен в продажу прекрасно исполненный портрет-офорт писателя-эмигранта А. И. Герцена.

— В эриванской гимназии перед началом занятий 14 сентября была отслужена панихида по убитым в Тифлисе 29 августа жертвам.

— 6 сентября от рук убийц скончался православный священник о. Лицит, настоятель церкви в Фистеленском приходе Рижского уезда. В о. Лицита, сидевшего у окна, злоумышленники сделали несколько ружейных выстрелов.

В том же номере некто «Мстислав» (Н. И. Фалеев) напечатал свои афоризмы «Зарницы (Из книги безумия)»:

1. Безумцами звали тех, кто шел впереди человечества. 〈...〉

3. Безумие — зарница далекой грозы и хохот приближающейся бури. 〈...〉



Н. Шестопалов. Рисунок в журнале «Зритель».

7. Страх есть начало мудрости, а корень безумия — отвага. ⟨...⟩

9. Хвалу я слагаю безумию, ибо что есть выше его?..

А рядом с бесстрастной хроникой текущих событий и ницшеобразной хвалой страху и безумию — не очень искусный рисунок неведомого Александру Бенуа какого-то «Н. Ш.» (Николая Шестопалова, журнального графика, в «Зрителе» дебютировавшего).

На рисунке трехглазый паровоз настигал беднягу, обронившего цилиндр и портфель. На почти ребусном языке политической графики пятого года паровоз, видимо, был локомотивом истории, а его жертва — опорой российской государственности.

Надо сказать, что Александр Николаевич Бенуа локомотивов вообще не любил. «Три ярких глаза набегающих» и «пышущий дракон» не будили в нем лирического отзвука, как в Блоке и Анненском. В своих воспоминаниях он рассказывает, какая невыносимая тоска охватила его как-то среди унылого пригородного пейзажа, далеких огородов, фабричных труб, зловеще выделявшихся на фоне зари,— а завершалась эта картина

дымками на горизонте от маневрировавших на запасных путях паровозов (33, 546). Уродливая махина, может быть, по контрасту повела его к фальконетовскому гиганту так же, как в «Петербурге» Андрея Белого оживший фальконетовский конь по какому-то смутному сходству вызвал образы чудищ железнодорожной тоски: «...конский рот разорвался в оглушительном ржании, напоминающем свистки паровоза; густой пар из ноздрей обдал улицу световым кипятком».

Кровавый ужас грозящих стране потрясений, внезапно озарившее ощущение двойничества, «близнечности» полярных форм экстремизма, пушкинский страх перед безумием Бенуа воплотил в своем фронтисписе. Он — если верна наша гипотеза — оттолкнулся от плоской аллегории злободневного рисунка. Нерасчленимое единство преследующего и преследуемого предстало зрителю без однозначного ребусного решения.

Рисунок, ставший фронтисписом,— это переданный образами пушкинской поэмы итог размышлений 1905 года о колесе истории.

За рисунками Бенуа к Пушкину стоит, таким образом, глубокий автобиографический подтекст, как это бывает и в лирике, когда стихи пишутся на заданные, «канонические» темы. Казалось бы, такой характер «графического дневника» грозит рассредоточить отдельные рисунки по разным эпизодам жизни художника и этим ослабить цельность и единство изобразительного повествования, подчиненного как-никак другому сюжету.

Этого не происходит. В серии рисунков есть цельность и единство не только литературного, иллюстрируемого сюжета, но и сюжета пластического — отдельные иллюстрации связаны системой повторов, перекличек, взаимных отсылок.

Погоня Евгения за непостоянной Фортуной обернется его бегом по предместью, когда, «изнемогая от мучений», он будет искать знакомый дом. В варианте 1903 года читателя, проследившего исполнение зловещего пророчества, ждала во втором рисунке горько-насмешливая и отчетливая (может быть, слишком отчетливая) отсылка назад, к первому — обломанное ко-

лесо в развалинах дома, жалкий двойник колеса Фортуны. Да и куча рухляди трагически передразнивает содержимое рога изобилия.

Замах мальчишеской руки со снежком в спину Евгения отчасти напоминает бунтарский жест бедного безумца у подножья монумента.

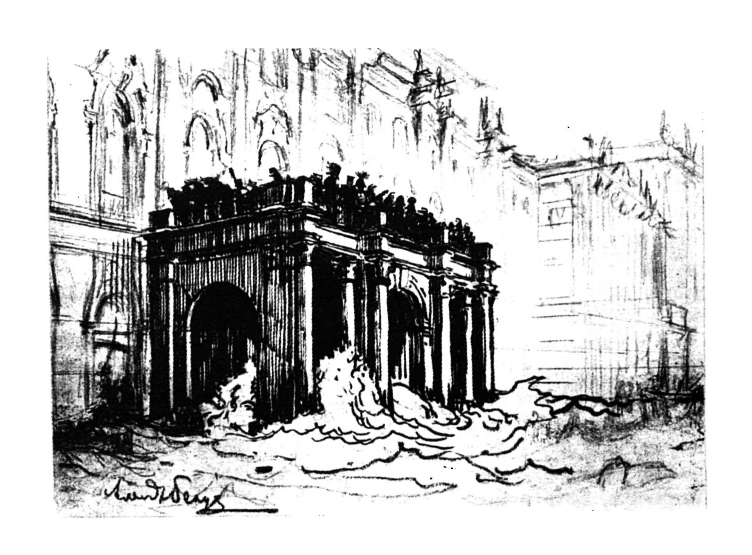
Барку у набережной, где «теснился кучами народ, любуясь брызгами», читатель потом узнает в выкинутой на берег и перевернутой барке на другом рисунке — когда вода сбыла и Евгений спешит к едва смирившейся реке.

Перекличка взаимных отсылок в рисунках Бенуа делает его книгу подлинно *игровой*. Читателя вынуждают передвигаться по тексту во всех направлениях. Как в настольных играх, где, попадая в определенные клетки на пути к желанной цели, ты то обязан вернуться назад, то можешь скачком продвинуться к финалу. Впрочем, есть и более точная аналогия.

Сочетание смежных иллюстраций у Бенуа выявляет те принципы развертывания текста у Пушкина, которые в нашу эпоху, эпоху кинематографа, были названы монтажными. Михаил Ромм разбирал как пример такого «кадрирования» и монтажа то место «Медного всадника», где сначала показан Евгений на льве, а потом сразу то, что представало его мысленному взору.

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта...

Так и «раскадрирован» этот момент у Бенуа (впрочем, очень может статься, что именно иллюстрации Бенуа натолкнули М. И. Ромма на его разбор).



Отвергнутый вариант. Опубликован в сборнике «На рассвете» (Казань, 1910)

Так же, «по взгляду», монтируются у Бенуа и два других соседних рисунка. На странице 30 действие происходит у Биржи на Васильевском острове — мы перенеслись туда, куда на предыдущем рисунке направлены были взгляды императора и его свиты (сначала Бенуа взял балкон с царем в другом ракурсе). В раннем кинематографе такой способ монтажа назывался «восьмеркой». Теперь вдалеке мы видим Зимний дворец (и где-то там на балконе стоит Александр I), а на первом плане — ростральную колонну. «Монтируются» этот и предыдущий рисунки и по некоторой общей схеме построения: там диагональ связывает царя и тонущих людей, здесь — статую речного божества и матросов, спешащих на выручку погибающим.

В одной современной статье о Бенуа говорилось, что он себя мыслил как последователя Ватто, а на самом

деле, сам того не ведая, был предшественником Эйзенштейна (63). Парадокс этот, надо сказать, не так уж неожидан. Бенуа, в отличие от очень многих видных своих современников, благоволил к новому искусству, к «ки-ки», как называли кинематограф в его дружеской компании, и гордился тем, что входит в число людей, которые «сидят себе и сидят, глядя на мигающие по экрану тени, дома продолжают переживать виденное, мучаются кошмарами и снова идут, и снова переживают да еще и выстаивают, когда наплыв алчущих этого блаженства превышает число уготованных мест» (10, 109). Игорь Грабарь впоследствии вспоминал, как Бенуа и Станиславский уговаривали его ходить в синема-театры. Невольно для себя Бенуа оказался причастен к становлению национального киноискусства — в 1916 году Я. Протазанов, экранизируя «Пиковую даму», воссоздал в изобразительном решении фильма атмосферу иллюстраций Бенуа к пушкинской повести. И тогда же отроческий русский кинематограф вернул свой долг русскому искусству книги — кинофабрика И. Н. Ермольева выпустила книгу «Пиковая дама», иллюстрированную кадрами из фильма. Это был первый опыт киноиллюстрации в России.

Русское кинопроизводство не раз заглядывалось и на «Медного всадника». В 1915 году его собиралась снять ярославская кинофабрика (сценарий Б. И. Мартова назывался «В волнах безумия»), но так и не дождалась «натуры» — наводнения. В 1920-е годы сценарий написал пушкинист Павел Елисеевич Щеголев.

В этом сценарии он пытался проявить и развернуть «кинематографические» возможности, заложенные в пушкинском тексте.

В своем видении кадров будущего фильма Щеголев иногда явно шел по стопам Бенуа:

«7. Император на балконе дворца (Иорданский подъезд). Смотрит на Неву (Биржа и ростральные колонны). За ним генералы и гражданские сановники с согнутыми спинами. Из них один сановник с надменным лицом еще появится. Нева бурно катит волны.

N3. Царя с сановниками монтировать с волнами Невы» (296).

Щеголев прибег, как задумывал и Бенуа на первом этапе работы, к «пострстрофному» и даже почти «построчному» иллюстрированию:

«21. «Домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он уснуть не мог
В волненьи разных размышлений».

22. «Река все прибывает».

23. Размышления Евгения. Бедность. В зимний день он, дрожащий от холода, перед витриной магазина на Невском. Мимо него снуют разряженные кавалеры и дамы. Рядом с ним расфуфыренный, праздный счастливец, которым жизнь куда легка.

24. Дождь стучит в окно. Ветер качает уличный фонарь под дождем.

25. Размышления Евгения.
«Трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь».
Комната Евгения. Не разгибая спины, он пишет, встает, вытягивается от утомления.

26. Вода подымается выше, из желобов течет, как из ведра».

Далее возникают мечтания Евгения — как бы перерыв в репортажном повествовании Пушкина, скобки, внутри которых экранизатор получает право на сколь угодно продолжительную импровизацию. Он, кажется, оттолкнулся от трех строк из Эпилога поэмы, в которых увидел заместителя, преемника, «двойника» Евгения:

Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров.

«27. Мечты о счастье Евгения. Ясный солнечный день. Первое знакомство Евгения с Парашей. У пристани.
Параша на лодке причаливает, плохо привязывает. Причал рвется, и лодка с Парашиными вещами отплывает. Она в отчаянии, Евгений,

бывший на берегу, бросается в другую лодку, нагоняет и ловит лодку ⟨...⟩. Параша зарделась, благодарит.

28. Домик вдовы. Ива у ворот... Скамеечка. Евгений и Параша.
29. На островах. Над водой. Признание.
30. Евгений и Параша открывают вдове. Старушка благословляет их.
31. Евгений и Параша — в мечтах о будущем счастье. «Рука с рукой».
32. Действительность. Порывы ветра сотрясают крыши. Фонарь на Адмиралтействе предупреждает о наводнении».

Щеголев исходил из того свойства кинематографа, что здесь сравнения и метафоры, оставаясь «сопряжением далековатых идей», все же ищут опоры в рядах близлежащих, соседних. Сценарист шел навстречу художественному сознанию 20-х годов, которое открыло для себя «локальную семантику», как выражались конструктивисты («развертывание всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы»). Речь шла о том, чтобы слова для описания героев и пейзажа были близки избранной теме.

В тексте пушкинской поэмы упоминание о том, что Евгений «где-то служит», почти исчерпывает мотив его чиновничества. Профессия его сказывается только характерными оборотами речи, вроде — «Параше препоручу хозяйство наше» (135, 196). Но Щеголев увидел отголосок этой «бюрократической» темы в пушкинском сравнении:

Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща пени
И бьясь об гладкие ступени,
Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Не это, но сходное сравнение из «Езерского» Щеголев развернул в кадр-картинку и соединил с отсутствующей у Пушкина сценой из служебного бытия Евгения. Сделан этот эпизод по схеме из ранней комической ленты или цикла журнальных карикатур:

«11. Нева в теченьи возмущенном
Шумела глухо. Бурный вал,
Как бы проситель беспокойный,
Плескал в гранит ограды стройной.

12. Парадный подъезд присутственного места. Беспокойный челобитчик у дверей перед швейцаром с булавой бьется в двери и получает отказ.
13. Внутри министерской канцелярии. Множество чиновников за столами. Скрипят перьями. Из них самый последний — Евгений.
14. Начальство. Надменный сановник. 〈...〉 Перед ним с согнутой спиной директор департамента. Сановник распекает директора департамента.
15. Директор департамента распекает начальника отделения.
16. Начальник отделения распекает столоначальника.
17. Столоначальник распекает Евгения.
NB. Все распекаемые принимают одну и ту же позу — изогнутой покорности.
18. Конец занятий. Проходит начальство: все спины склоняются, ниже, ниже.
19. На улице. Ветер, дождь.
«И буйный ветер выл уныло,
Клубя капоты дев ночных».
Евгений пробирается по улице.
20. Евгений по лестнице взбирается к себе, в конурку пятого жилья, в Коломне».

Так с разных сторон «Медный всадник» Пушкина подсказывал, иногда даже навязывал свое кинематографическое прочтение. Читательское сознание двадцатого века, привычное к лейтмотивам в прозе, работало на усиление взаимных перекличек разных мест пушкинской поэмы. В словах и предметах «петербургской повести» узнавалось их взаимное родство или тождество. Так читал Андрей Белый один из эпизодов второй части: «Евгений видит лодку и к ней бежит; и перевозчик ведет его через *страшные* волны. Жуткая картина: точно продолжение вступления по живописи

образов: неуютность, пустынность; и тот же челн (названный лодкой) вступления» (28, 185).

Почти все писавшие о Бенуа в последние двадцать лет упоминают «кинематографичность» иллюстраций к «Медному всаднику». За полвека киноязык глубоко и неистребимо утвердился в сознании современного читателя. Но когда книга Бенуа только явилась в свет, сопряжение это могло показаться далековатым. А без него некоторые особенности книги могли восприниматься только как композиционные промахи.

Тонко и точно чувствовавший книгу критик сетовал в 1923 году: «Ослаблена сила воздействия центральной сюиты рисунков, воспроизводящих видение Евгения. В первый раз они появлялись то наверху, то в середине или внизу страницы... Теперь они все одинаково расположены; повторение фигуры Фальконетова памятника 〈...〉 кажется однообразным» (206, 319). Но для того, чтобы подчеркнуть кинематографический эффект — непрерывность движения, как раз очень подходили и одинаковое расположение рисунков на полосе, и устойчивость памятника в поле рисунка. Этим еще более усиливался эффект «оживления» статуи, который поражал читателей первого номера «Мира искусства» за 1904 год.

Когда драматург А. Косоротов, считавший, что только кинематограф, а не театр может передать ощущение монументальности, приводил пример из пушкинской поэмы, он явно исходил из своих впечатлений от первого варианта иллюстраций Бенуа: «Обычно под понятием «монументальное» разумеется не только огромность предмета, но и его неподвижность или, в крайнем случае, медлительность, приближающаяся к неподвижности. Но мне такое понимание кажется узким. В известной поэме Пушкина медный гигант, оживленно скачущий по следам безумного Евгения, тем самым не теряет ни на один миг своей монументальности и даже напротив, эта его внезапная оживленность удесятеряет патетичность впечатления от него». Уравнивание рисунков в положении на странице резче выявляло то единство движения, которое пронизывало их. Каждый из них отсылает, направляет к следующему. Еще По-

лиевктов заметил, что Бенуа выбирает для рисунков моменты, не столько богатые внешними подробностями, сколько знаменующие переход от одного мотива к другому.

Можно даже сказать, что смысл некоторых иллюстраций состоит именно в двойственности отсылки — одновременно к предыдущему и последующему. Поэтому-то и возникают противоречащие друг другу истолкования одного и того же рисунка в разных описаниях. И если один искусствовед пишет:

«И стихийное бедствие все нарастает, ни одна иллюстрация не приносит просветления. ⟨...⟩ часть вторая открывается снова заставкой, изображающей бурную реку, стремящуюся разрушить, смыть, снести «Петра творенье», то другой говорит о той же иллюстрации: «Вторая часть поэмы открывается заставкой, изображающей Петропавловскую крепость и Неву, насытившуюся разрушеньем».

Так графический рассказ вплотную подходит к кинематографическому. В книге Бенуа повествовательная графика невольно проделала — в сжатом и ускоренном виде — тот путь, который в истории европейской культуры вел ее к искусству, начавшемуся с первого сеанса братьев Люмьер в 1895 году.

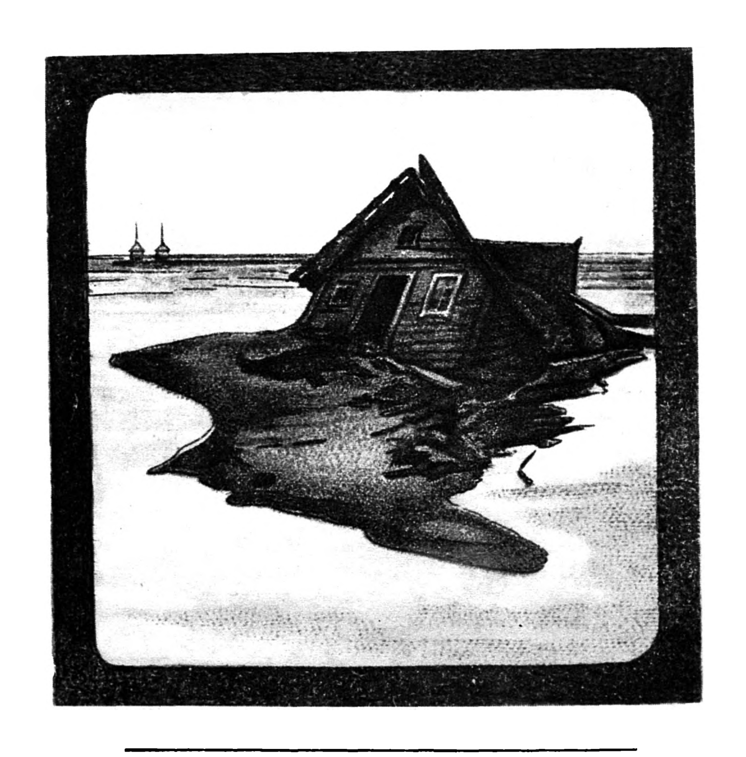
В своих мемуарах Бенуа уделил целую главу детским книжкам с картинками. В этих иллюстрациях ребенка поразило (и запало на всю жизнь в его память) суммирование движения, стягивание последовательных моментов действия. Спустя шестьдесят лет благодарная память его выделяет именно эту внутреннюю динамику иллюстраций. Он описывает раскрашенные литографии «Проделок Арлекина» — книги, давно не виденной им, потерянной уже в раннем детстве: «Из отдельных проделок Арлекина ⟨...⟩ мне особенно запомнилась одна с протянутым шнурком через улицу. На одной картинке Арлекин занят приготовлением своей злой шутки, но уже вдали виднеется фигура Кассандра, медленной походкой придвигающегося к фатальному месту; во второй Арлекин, спрятавшись за углом, натянул свой шнурок, и почтенный старец, споткнувшись об него, летит вверх тормашками ⟨...⟩ Арлекина судят и приго-



Лубочная книжка-картинка.

варивают к повешению, но, к счастью, палач, движимый жалостью, освобождает его от петли, и на последней картинке Арлекин бежит со всех ног по полю с черной маской на лице,— дабы отныне никто не мог его узнать. Вдали же на горизонте виднеется виселица с каким-то болтающимся тряпьем» (33, 225).

«Рассказ в картинках» Александра Бенуа, видимо, вызвал к существованию лубочную книжечку-ширму, обошедшуюся вообще без текста и разложившую пушкинский сюжет на восемь стоп-кадров — от Петра на пустынном берегу до острова с ветхим домишком (этот



Лубочная книжка-картинка.

последний рисунок явно навеян заключительной иллюстрацией Бенуа в варианте 1903 года). Творенье зачинателя «Мира искусства» включилось в хоровод различных жанров и искусств, как весьма древних, так и самоновейших.

Книга Бенуа появилась в тот момент, когда зарождалась отечественная наука о кино. И теоретики нового искусства изучали законы киномонтажа по этой книге. Б. В. Казанский писал в статье «Природа кино»:

«...пять иллюстраций совершенно покрывают возможный монтаж последней сцены. Бенуа показывает

зрителю пять моментов в такой непосредственно близкой последовательности, что они просто соответствуют одному кадру фильмы, а именно:

1) Евгений у подножия Медного всадника клянет Петра, высоко поднимая руку;

2) Евгений, полуобернувшись и опуская руку, испуганный собственной дерзостью;

3) Евгений, повернувшись, бросается прочь от памятника, на котором Всадник грозно простирает руку;

4) Евгений бежит по площади, за ним скачет Всадник;

5) Евгений бежит, вдали высится мрачный силуэт Всадника.

Никакой монтаж, если только он сохранит верность тексту, не сможет вставить в этот ряд хотя бы одно промежуточное мгновение, так они связаны и непрерывны в своей последовательности; он может только дать их на экране слитыми в непрерывное, единое движение, и только» (189, 129).

Замечательный филолог все же преувеличил тождественность иллюстраций и кинотекста. Спустя шесть лет после статьи Б. В. Казанского советский оператор В. Нильсен, ученик Эйзенштейна, предваряя свою композиционную разработку того же места пушкинской поэмы, привел те же рисунки Бенуа. Не называя прямо Б. В. Казанского, он полемизирует с ним:

«...то, что вполне достаточно и высоко художественно в живописной иллюстрации,— бледно и невыразительно для кино. Производя в кино съемку шести кадров по такой упрощенной схеме, мы получили бы примитивный информационный показ, весьма мало эмоционально действенный и не раскрывающий подлинной художественной выразительности сюжета» (169, 86).

Не будем здесь излагать принципов и результатов раскадровки В. Нильсена — разбор их занимает 37 содержательных страниц в его книге. Приведем только один пример того, как профессионал-кинематографист читает пушкинский текст.

В. Нильсен обратил внимание на освещение Сенатской площади у Пушкина:

И прямо в темной вышине...
Ужасен он в окрестной мгле...
И озарен луною бледной...

«Здесь можно высказать предположение, что в начале действия, при появлении Евгения, луна скрыта облаками и фигуры на площади выступают как силуэтные очертания. Затем выходит луна, и освещение меняется. Можно даже допустить, что луна на протяжении всего действия несколько раз затягивается облаками, причем облака, гонимые ветром, быстро пробегают по лунному диску» (169, 84—85).

Такое прочтение пригодилось В. Нильсену, когда он искал «логических мотивировок» для оживающего памятника: «Евгений выходит на площадь ночью. Луна затянута облаками. ⟨...⟩ Евгений грозит Петру. Луна выходит из-за облака и освещает лицо Петра. В воображении Евгения внезапно освещенное лицо Петра «мгновенно возгорается гневом». Это служит толчком к возникновению галлюцинации. Евгений боится мести Петра, он ждет ответного удара. Евгений обегает вокруг памятника, фиксируя взглядом Петра. Поворот памятника существует лишь в воображении Евгения. У Евгения возникает ощущение поворота памятника.

Евгений выбегает к своему первоначальному месту, откуда памятник виден фронтально. Луна совершенно очищается от облаков. Тень «Медного всадника» падает на Евгения, и это служит вторым толчком к дальнейшему развитию галлюцинации. Евгения преследует не «Медный всадник», а лишь его тень. Евгений бежит по площади, он падает. Скрывается луна, и сплошная тень покрывает упавшего Евгения. В финальном кадре показывается памятник, незыблемо стоящий на гранитной скале. Здесь дается полная расшифровка нереальности показанного события» (169, 88).

В пушкинских стихах степень реальности того мира, в котором монумент Фальконета преследует Евгения, неопределенна и подвижна. И это составляет «самое нельзя прелести», как сказал по другому поводу Вяземский. Рационалистические установки читателя и его

же неизбывные устремления к фантастическому ведут между собой нескончаемую тяжбу. Право обладания видением ночной погони то переходит к «вечернему страшному рассказу», то его присваивает «зловещее преданье».

Бенуа сохранил тревожную поэзию пушкинской игры. Его книга завершается виньеткой: двое прохожих у опустевшего Гром-камня. Ни всадника, ни коня, ни змеи на нем нет.

* * *

В годы вынужденного перерыва в издательской истории «Медного всадника», в «незабываемом 1919-м» и его соседях по календарю открылась Александру Бенуа странная и невиданная красота опустевшего Петрограда. Город как бы возвращался в свое начало. «Ныне там» и «где прежде» из пушкинского вступления как бы поменялись местами.

Заезжий москвич Борис Пильняк увидел в эти годы травку, проросшую между торцами Невского, услышал гулкое эхо на Неве, почувствовал поэзию камня и тишины. Дни показались ему не русскими, финляндскими.

Деревянные дома вроде того, который Бенуа запечатлел в дождливый осенний вечер, шли на дрова: исчезал деревянный Петербург. Штабеля дров лежали на Марсовом поле. Не слышно шуму городского, на Невских башнях — тишина. С гранитных набережных удят рыбу. Пустыри-огороды вклиниваются в центр города. Полые русла улиц. Город зеленел подорожником.

В 1919 году Михаил Лозинский обратился к «волшебному другу» — мудрому року:

Ты опоясал город мой
Войной, и гладом, и чумой,
Ты облачил его каменья
Порфирой дивной запустенья,
И он, как призрак, засверкал
Во льдах магических зеркал...
И я бродил по стогнам сонным,
Как бы в бреду преображенным,
Познав впервые благодать
Внимать и видеть, помнить, ждать.

А другой поэт, расслышавший в стуке топоров и скрежете пил намек на судьбу древней Трои, писал годом позже о «черном бархате всемирной пустоты».

Пережил этот круг ощущений и Бенуа. В 1922 году он писал: «Пронесся чудовищный ураган; многое он развеял и погубил, самое существование города поставил под знак вопроса, как будто суждено осуществиться пророческому проклятию его исконных врагов — «быть Петербургу пусту»; зато в эти самые страшные дни бытия то, что казалось утраченным двухсотлетним городом навсегда — его «естественная молодость» вернула петербургскому пейзажу его первоначальную прелесть. 〈...〉 Художник, присутствуя при таком чуде, готов забыть все невзгоды, всю трагичность момента и приглашает своих сограждан любоваться тем, чем любовались сто и двести лет тому назад,— Невой, которой возвращена почти целиком ее ширь, ее раздолье, ее пустынность. Ведь и смерть, и агония имеют свою великую прелесть» (10, 153—154).

Что определяет судьбу книги? Среди многих ответов на этот вопрос есть и такой: способность книги захватывать с собой в будущее частицы окружающей реальности, той, что простирается за окном кабинета, где книга пишется, или за стенами типографии, где она набирается.

«Медный всадник» 1923 года многое вобрал в себя из воздуха тех лет, когда Комитет популяризации художественных изданий бился над выпуском трудной книги.

Столбики стиха на площадках страниц обладают странным свойством — для нас, читателей, прямоугольная кладка литер каждый раз по-новому освещается чуть брезжущим, не до конца осознаваемым изобразительным, «фигурным» смыслом. И каждый раз новые стихи вызывают из недр нашей зрительной памяти разные прообразы стройности и строя. Осип Мандельштам с детства воспринимал Пушкина в неотъемлемом сочетании с панорамой разворота того исаковского издания, в котором П. Ефремов впервые расположил все пушкинские стихотворные произведения в хронологической последовательности: «Я до сих пор думаю, что это прекрасное издание, оно мне нравится больше ака-

демического. В нем нет ничего лишнего: шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные, четкие годы включительно по 37-ой» (155, 91). За этим отроческим ощущением угадывается тот момент читательского озарения, когда строки об однообразной красивости пехотных ратей вдруг вспыхивают и сразу заливают своим державным светом стройно зыблемый строй стиховых колонн — зыблемый неровностью строк с правой стороны столбца.

Но для читателя «Медного всадника» такое озарение происходит еще раньше в том же Вступлении — когда укладка букв и слов в стройную громаду текста уподобляется дворцам и башням юного града.

Метафора «город — книга» выкристаллизовалась в европейской культуре задолго до прогулки Александра Бенуа по Петербургу «Медного всадника». Она бытовала и до того, как Достоевский писал о Петербурге в «Маленьких картинках»: «В этих зданиях, как по книге, прочтете все наплывы всех идей и идеек...», и до того, как Гоголь мечтал об улицах с «архитектурной летописью». Сопряжение Города и Книги существовало в русской культуре уже тогда, когда Пушкин вступил в литературу. Известный просветитель и сатирик Николай Страхов писал в 1810 году: «Город есть книга, в которой сады, улицы, домы, набережные, прогулки и памятники суть строки, заключающие самые поразительные истины. В нем все веселости и шумности служат живыми эмблемами непостоянства, которого следы видны на вещах, видны на опустевших улицах и осиротевших проулках. Желательно, чтобы путешественники и приезжие не смотрели, а читали бы город. Сие редкое чтение доставило бы роду человеческому хотя и малую, но истинную историю духа его и свойств» (233, 10). А за два года до написания «Медного всадника» слово и архитектура столкнулись в другом знаменитом сочинении, и век спустя этой своей чертой оба произведения объединились в читательском сознании. Говоря о пушкинской поэме, художественный критик из нашего века заметил: «Кроме «Собора парижской Богоматери» Гюго, в мировой литературе не найдется друго-

го такого примера, когда бы архитектурный памятник не только становился центром литературного произведения, но являлся его важнейшим действующим лицом» (89, 37). Роман Гюго открыл всю глубину метафоры «город — книга» и воспел восторженным гимном параллелизм зодчества и книгопечатания: гранитные страницы, мраморный алфавит, каменные летописи и соборы Шекспира, мечети Байрона, Вавилонскую башню всемирной литературы. В 1830—1840-е годы этот параллелизм прочно и надолго вошел в русское литературное сознание.

Двойничество Города и Книги легло в основу своего рода ритуала чтения «Медного всадника» в начале нашего века. Дело не только в том, что строки этой пушкинской поэмы без стеснения декламировались на улицах столицы, как вспоминают разные мемуаристы о самых разных людях русской культуры. Самым надежным средством проникнуть в смысловые глубины «Медного всадника» стало путешествие, прогулка по местам, воспетым в поэме. Так строился сюжет «Всадника» Евгения Иванова; эта же идея вызвала к жизни увлеченное исследование, прикинувшееся скромной методической экскурсионной разработкой — «Быль и миф Петербурга» Н. П. Анциферова (1924). Истинный читатель «Медного всадника» становился пешеходом по определению, а покровителем этого клана виднелся «самолюбивый, скромный пешеход чудак Евгений»...

В эту литературную эпоху метафора обернулась: страница книги объявила себя подобием городского пространства. Ограниченность, огороженность стихового столбца соотносила его с городом, кварталом, зданием (незавершенные строфы, оборванные строки уподоблялись недостроенным и разрушенным дворцам, храмам, паркам). Строфа наполнилась неким геометрическим пафосом.

Самое отличительное свойство стиховой речи — то, что она разделяется на стихи,— стало образом, изображением. И в укор петербургским литераторам говорили, что строчки их прямы и пусты, как петербургские проспекты. У поэтов, причислявших себя к «петербургской школе», стихи стали не просто описывать город,

но всем своим строем изображать четкость петербургского градостроительного членения.

Сочинения о Петербурге часто завершаются словами «адмиралтейская игла» *. Приуроченность этой цитаты к финалам невольно подчеркивает проекцию петербургского пейзажа на поэтическую композицию.

Параллель зрительного и словесного построения отчетливо видна в альбомной записи Мстислава Добужинского. Повторив в альбоме одну из своих заставок к «Белым ночам» — улицу, в перспективе которой виден адмиралтейский шпиц, он записал под рисунком свое стихотворение:

Я ходил по Петербургу ночью,
Белой ночью, вдоль пустых каналов,
И холодные сжимал перила,
Наклоняясь над водою темной.

В тихом зеркале канала спали
Опрокинутые стены улиц,
И в зеленом небе над домами
Золотился шпиль Адмиралтейства...

Графика оглядывалась на поэзию, стихи — на рисунки. И теперь, на страницах книги Бенуа, стихи-здания предстали окруженные страшной и величественной пустынностью прозрачного Петрограда, пустотой двухсотлетней выдержки.

Соткав эту пустоту из воздуха покинутой столицы, из безлюдности петербургских улиц в нарисованной им погоне Всадника за Евгением, собрав ее по кусочкам из зияний, пробелов, прогулов вокруг стиховых столбиков, из приобретших новый, неожиданно изобразительный смысл щедро представленных в книге пустых полос,— ее и возвел Бенуа на гранитный постамент в своей последней виньетке.

Пустота спусковых полос и полей, которая возникла из-за разности в ширине текста и иллюстраций и которая так раздражала некоторых первых читателей книги Бенуа, спустя полвека читается как рыцарский

* См. экскурс «Адмиралтейская игла».

жест графики в сторону поэзии. Пушкинский стих взят в массивную раму белизны. Книга Бенуа сделала то же, что и современные ей русские и нерусские поэты, воспевавшие белизну листа как вместилище авторского голоса, как емкое пространство, готовое принять в себя приближающееся чудо поэзии. Они отождествляли себя с листами рукописи или книги («Не в твои ль глаза смотрю С белых матовых страниц»), они восторгались тем, что у Данте вместо «стих» сказано «страница».

Поль Клодель говорил на флорентийской книжной выставке: «Страница в первую очередь определяется соотношением печатного текста и полей. Соотношение это не только материально, оно — образ всего того невыразимого, но не бездеятельного, не бестелесного, что окружает всякое движение мысли, облеченное в слово; образ близлежащей тишины, из которой родился этот голос, в свою очередь пропитанный ею; нечто подобное магнитному полю. Это соотношение слова и безмолвия, текста и пустоты является источником особой поэзии...».

И поэты при случае напоминали читателям о том, что незаполненные пробелы — это заповедники молчания, а иногда даже пытались ввести это безмолвие в стих, как Сергей Городецкий, когда описывал озеро:

Ни сказать-показать. Только вот — промолчать:
. . . .
Так недвижно, неслышно печальная гладь
Затаила в глуби тишину-благодать.

Бенуа окружил пушкинские стихи ореолом молчания («мудрого молчания», как любили выражаться в эту эпоху). Молчание не есть немота, оно, как и слово, «цитатно» и отсылочно, оно вбирает в себя память о многих доселе бывших паузах и передышках. Белые полосы Бенуа включили в себя трагическое беззвучие Петрограда, скорбное молчание над гробом ушедших свидетелей и ревнителей старины, секунды оцепенения перед взрывом аплодисментов и наконец — напряженную тишину пауз пушкинского стиха.

ЭКСКУРСЫ

«ПРИЮТ УБОГОГО ЧУХОНЦА...»

На рубеже XX века читатели все пристальнее стали вглядываться в «допетербургский» слой «петербургской повести». Александр Кондратьев вспоминал в 1924 году: «Выражение «На берегу пустынных волн» казалось мне не совсем верным. Я каждый раз, читая его, вспоминал, что приблизительно на Малой Охте в момент петровского завоевания стоял довольно населенный шведский город Ниен, с верфями, церквями и школами, торговлей своей соперничавший с Выборгом. Тут же находилась крепость, Ниеншанц ⟨...⟩ На противоположном же берегу, на месте нынешнего Смольного монастыря стояло еще от новгородских времен большое русское рыбачье село «Смольна» (124).

Иван Коневской, размышлявший над своей скандинавской генеалогией (в стихотворении «Варяги» он восклицал: «Молюсь вам, предков дерзостные тени!»), нашел слово для обозначения того пространства, в которое волей «Антихри́ста отеческой были» был внедрен «город зыбкий, как мост на плотах»,— его стихотворение о Петербурге названо «Среда», т. е. место, где «и море, и земли, все мрет». Стихотворение это — скрытое пророчество о гибели столицы. Эпиграф — «Не земля, а так — одна зыбь поднебесная, и один солдатик сторожевой стоит» — взят из знаменитого концертного номера актера Прова Садовского: солдат рассказывает, как сослали «Наполеондру» на остров «Святые Алены», где и есть «зыбь поднебесная». Видимо, по мысли Коневского, так и кончаются империи. Санкт-Петербург вернется в свое начало:

Это крайняя заводь, глухая,
Край лиманов и топей речных.
И по взморьям клубится, вздыхая,
Пар болот и снарядов стальных.
Здесь граждан коренных не бывало;
Но сойдясь из противных концов,
С укреплений высоких, с забрала,
Все сшибались кольчуги бойцов.
Здесь заглохли и выдохлись финны,
Шведы строили крайний оплот,
А на них новгородцев дружины
Направляли свой беглый налет.
Так он пуст был века за веками,
Этот край островов и паров.
Меж озерами, морем, реками
Он продрог под бореньем ветров. ⟨...⟩
Над породой свершилась победа;
Здесь ее не слагали века:
Сын Руси забывает здесь деда,
А у Шведа по Руси тоска. ⟨...⟩

В пору крутых исторических переломов об этом изначальном непервородстве петербургского населения вспомнил Бенедикт Лившиц. В его стихотворении «Второнасельники» как отклик на пушкинское заклинание —

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! —

появляется «финская» тема. Она вплетается в цепочку символических соответствий: орел, сопутствовавший по легенде основанию новой столицы, и двуглавый орел государственного герба России в «гнезде Петровом» (цитата из «Полтавы»), саардамский плотник,— тезка небесного привратника, навсегда отметивший город следами медного скока:

Гляди в упор, куда велят,
Шпили и купола и стрелы;
Вверху не призрак оробелый,
Но дух чудовищный заклят!

Суоми омертвелый стяг
Не он ли вздул враждой старинной
И злобный облак над низиной
Так вызывающе напряг?

А ты — орлиную ли власть
Приносишь нам в гнездо петрово,
Чтоб неотступно и сурово
Могли мы каждый камень класть?

И медным преданы следам,
Насельники болотной гнили,
Мы, как в чистилище, вступили
В сей заповедный Саардам.

АВТОР — ГЕРОЙ — ЧИТАТЕЛЬ

Жизнь литературного произведения в веках, происходящая в читательском сознании перестройка его смысла зависит от того, какую новую информацию «накладывают» читатели на остающийся неизменным текст. В 1920-е годы нашего века многие читатели сошлись на том, что биография Пушкина может быть спроецирована на историю Евгения. Георгий Чулков, оговорив, что «„Медный всадник“ многозначен и многосмыслен, как терцины Данте, как все великие произведения поэзии», увидел «личную тему» автора в том, что царь будто бы отнимает у Евгения Парашу, как у Пушкина — «Наташу». И еще раз оговорился: «Интимная автобиографичность 〈...〉 не составляет главного в «Медном всаднике», но указанные совпадения все-таки отметить необходимо» (251, 268). И П. М. Бицилли строил свой тонкий анализ стиховой фактуры «Медного всадника» на отождествлении автора с Евгением: «... здесь все элементы сюжета ничто иное, как символы, в которых поэт выражает свое душевное состояние,— 〈...〉 состояние переживания трагического конфликта между *я* и безличной, однако автономной, имеющей неоспоримые собственные права по отношению к *я*,

силой. В сущности, это произведение следует отнести к категории лирических — с тем только отличием от «элегий», «идиллий» и т. п., что здесь образ-символ такого рода, что не только поддается, но и требует своего развития в рамках «большой формы», формы поэмы, схожей с такими, как «Кавказский пленник» или «Цыганы» или «Бахчисарайский фонтан». Здесь, как и в этих поэмах, наличие определенного тематического содержания, отсутствие элемента иронии (если не считать того, что автор переряжает себя самого в какого-то скромного, бедного чиновника из повестей Достоевского avant la lettre *) само по себе исключает необходимость строфического членения: монотемностью, отсутствием, в силу поглощенности *одной* идеей, всяческого рода «отступлений», обусловлено непрерывное движение стихового потока — нечто подобное вагнеровской „бесконечной мелодии“» (42, 34).

Множить примеры далее нет смысла. Нас в этой книге заботит не полный охват истории критических концепций, а подход к законам читательского восприятия. И нюансы интонации, степень уверенности, с какой разные критики говорят о сближении автора с героем, зависят, вероятно, во многом от того, в какой мере критики как читатели готовы себя отождествить с этим героем. Ахматова писала: «В герое «Кавказского пленника» с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто бы согласился узнать себя в Евгении «Медного всадника»?» (22, 91). «Партия Евгения» за последнее столетие приобрела много сочувствующих, но было бы опрометчивым на основании принадлежности какого-либо литератора из всех минувших десятилетий к этой партии делать выводы о его эстетических или общественных тяготениях. Вневременной срез по этому признаку объединил бы людей, которые часто и слышать друг о друге не желали бы. Отчасти и этим может быть интересно изучение читательских «направлений», к которому только-только подступает наша литературная наука. Проблема эта, однако, была уже давно выдвинута Б. В. Томашевским: «... сама читатель-

* Т. е. до Достоевского.

ская среда неоднородна, и смена «вкусов» ⟨...⟩ происходит путем борьбы, побед и поражений читательских группировок, своего рода школ среди читателей, отчасти отражающих в своем распадении на лагери борьбу школ писателей, а подчас даже группирующихся и независимо от наличных на Парнасе партий» (241, 211—212).

«И НЕВИДИМЫХ ЗВОН КОПЫТ...»

Есть своя художественная логика в появлении Медного всадника в этом месте ахматовской поэмы — на углу Марсова поля у дома Адамини перед самоубийством поэта, прототипом которого был Всеволод Князев.

В подвале дома Адамини помещалось кабаре «Привал комедиантов», сама история которого как бы содержит в себе отсылку к теме наводнения: в 1917 году на Марсовом поле, чтобы вырыть могилы для жертв революции, применили динамит, отчего расселась почва и вода Мойки залила подземный театрик. Но, как и все в этой магической поэме, место действия «двоится».

Одним из первых толчков поэмы Ахматова называла эпизод на Смоленском кладбище, когда она с О. А. Глебовой-Судейкиной после похорон Блока искала могилу Князева. В балетном либретто по «Поэме» Марсово поле «наплывает» на Смоленское кладбище (где Ахматову застало наводнение): «...каменный крест у выросшей на М⟨арсовом⟩ поле стены. Дальше также кресты. Стена кладбища. Голос О⟨льги⟩: «Где-то здесь у стены могила Вс⟨еволода⟩». В хрониках наводнения 1824 года две эти точки Петербурга трагически соотнесены: «С Смоленского кладбища, где были разрушены самые твердые памятники с железными оградами, неслись во множестве деревянные кресты с могил и проч.». «Улица перед Летним садом, да и самый сад, завалены были дровами, бревнами, досками, деревянными крестами

с могил», «Со Смоленского кладбища нанесло множество крестов к Летнему саду — на улицах лежали мертвые тела на другой день» (4, 112, 114, 122) — вспомним «гроба с размытого кладбища».

С «Медным всадником» ахматовскую поэму иногда сближают по напрашивающемуся уподоблению наводнения мировой войне и революции. Но туда же ведет и другой смысловой и образный слой поэмы. Написанная в ночь на 27 декабря 1940 года, она продолжает и вырастает из целого ряда ахматовских стихотворений этого года о бессоннице, которая была осмыслена как первоисточник поэзии и путь возвращения в прошлое («Это выжимки бессонниц...», «Путем всея земли», «Тень» и других).

В «Поэме без героя» бессонница, нигде не названная прямо,— это просвечивающая сквозь сюжетный план сфера авторского пребывания (в либретто сказано: «Автор в Фонтанном доме не спит трехсотую ночь»). Этот сокрытый мотив вызывает образ «глагола времен» — поджидаемого боя ночных часов: «А часы все еще не бьют», «Вот он, бой крепостных часов». Звучание разнообразных хронометров все время слышится во «втором шаге» поэмы: «большие лондонские часы (справа) с серебряным звоном, которые били новогоднюю полночь», куранты Петропавловского собора, играющие «Коль славен...», удары колокольного звона от Спаса на Крови. Сам «монотонный», неотвязный ритм поэмы и ее циклическое строение невольно напоминают о ходе часов — один из читательских отзывов о поэме, ценимый Ахматовой: «похожа на большие старинные башенные часы со сложнейшим механизмом (Horloge)». Подобное «развитие образа» (понятие, принятое в Цехе поэтов): бессонница — бой часов — ход механизма — повторяют историю этого мотива в отечественной поэзии: «Юнгов (а, следовательно, державинский и тютчевский) бой ночных часов подвергся в позднейшей русской поэзии замечательному процессу тематического понижения. У Ал. Толстого уже не «глагол времен», а ход маятника; то же в прекрасных ночных стихах Бальмонта («равняя звуки точкам...»). А у Анненского — тиканье («стальная цикада») (194, 51). Но уже у Ан-

ненского мотив размеренного и неизбежно возвращающегося звука претворяется в образ механического органа — шарманки, как это видно из истории текста стихотворения «Будильник». Шарманка все время возникает и на периферии «Поэмы без героя»: «За заставой воет шарманка». «Весь ты сыгранный на шарманке», «Что играет старик на шарманке» — «одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба)». Наконец, из механического устройства рождается вся поэма:

И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел.

У ранней Ахматовой тема бессонницы повлекла за собой образ часов с самодвижущейся фигуркой: «И часы с кукушкой ночи рады/Все слышней их тихий разговор». Бессонная героиня даже оказывалась в интерьере часового футляра, где «колеса стучат, и иголки снуют». Так самоизживание мотива неостановимого и предопределенного хода времени приводит к символике заводной куклы. В центре сюжета «петербургской повести» оказывается «петербургская кукла» в соответствии со сложившимися в начале нашего века представлениями о Петербурге: «...какая-то сказка об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возились бы безупречно исполняющие свою роль автоматы, грандиозная, не слабеющая пружина» (31, 4). В эту эпоху возродился мотив куклы-автомата, и Фальконетово изваяние заставляло вспомнить о «восковой персоне» Б.-К. Растрелли — так, в 1906 году в беседе с Евгением Ивановым Андрей Белый «говорил легенду о встающем с места автомате Петра с его собственными волосами» (44, 410).

Образ Козлоногой строится по схеме истории об автомате: оживший и вышедший из рамы портрет. Решение это подсказано сквозным приемом кабаретного искусства, от которого предстательствует Коломбина (ожившая статуэтка на фарфоровых часах). Внутренняя связь куклы-танцорки с темой часового механизма подтверждается сноской, которую Ахматова сделала в одном из экземпляров поэмы к стиху «Как копытца

топочут сапожки»: «См. Инн. Анненский. «Кэк-уок на цимбалах». Цитируется стихотворение, в котором игра цимбалиста изображена как самоиграющий музыкальный автомат.

В этом мире петербургских автоматов столь ожидаемо появление самого главного, верховного — Медного Всадника.

Галлюцинации ночного бдения часто подсказывают звук копыт, но глубоко закономерно, что у дома братьев Адамини как вестник смерти появился именно покинувший свой Гром-камень меднолитный император.

В одном из набросков к «Поэме» Ахматова говорит:

Превращая концы в начала,
Верно, людям я спать мешала.

«Город райского ключаря» — Санкт-Петербург — был для Ахматовой и «городом мертвого царя» — Петра I. Поэма, по ее словам, «рвалась куда-то обратно в темноту, в историю 〈...〉, или, вернее, в петербургский миф от Петра до осады 1941—1944». И когда на углу Марсова поля («Дом, построенный в начале 19 века бр. Адамини. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.») появился невидимый конь недовольного «своей столицей новой» государя, история окончательно превратилась в миф, конец превратился в начало.

«АДМИРАЛТЕЙСКАЯ ИГЛА»

Судьба поэтического произведения в потомстве — это не только эволюция его общей концепции в читательском восприятии. Это и судьба самых малых, самых дробных частей его вплоть до отдельной строчки. В эпохи цветения стиховой культуры возрастает ощущение известной самоценности одного, «вырванного» стиха. Он может осмысляться как законченный микротекст. Так было в пушкинскую эпоху. И так стал восприниматься стих в эпоху символизма — показательно, что Брюсов сделал моностих (нашумевшее «О закрой свои бледные ноги») одним из пунктов полуэпатажной сим-

волистской программы. Постсимволисты полюбили «отдельный блуждающий стих» и возродили классицистскую традицию «похищений» — переноса чужих поэтических строк в свои произведения. В эпоху, когда «Медный всадник» почти весь разошелся на поэтические цитаты, больше всех, пожалуй, в этом отношении повезло 54-му стиху поэмы — некогда Виктор Шкловский назвал Адмиралтейскую иглу «богиней цитат». «Адмиралтейская игла» — прозу под таким заглавием хотел писать Андрей Белый, а поэты начала XX века склоняли ее буквально по всем падежам (из тех, разумеется, которые четырехстопный ямб допускает для этого сочетания):

И сердце радостью трепещет,
И жизнь по-новому светла,
А в бледном небе ясно блещет
Адмиралтейская игла.
(*Г. Иванов*)

Петровских линий огоньки
По-прежнему глядятся в мглу,
Ты снова видишь маяки,
Адмиралтейскую иглу!
(*Б. Коплан*)

Санкт-Петербург — гранитный город,
Взнесенный словом над Невой,
Где небосвод давно распорот
Адмиралтейскою иглой.
(*Н. Агнивцев*)

В чем таилось особое обаяние этого стиха? В нем, как нетрудно заметить, пропущено два схемных ударения четырехстопного ямба при том, что стих составлен из двух слов. Он завершает синтаксический и интонационный период. По формулировке М. Л. Гаспарова, «известно, что в ямбе и хорее от начала к концу строфы нарастает количество неполноударных строк: строфа стремится начаться строкой типа «Люблю тебя, Петра творенье», а кончаться строкой типа «Адмиралтейская игла». Такая последовательность строк воспринимается как последовательное облегчение стиха («ускорение»,

«заострение»). Причина такого восприятия понятна: четыре слова начальной строки требуют для своего узнавания четырех психологических усилий, два слова последней строки — двух» (65, 166).

Иллюзия «заострения» оказалась созвучной изображенному в стихе предмету — острию. Укол совпал и как бы проиллюстрировал лексическую тему стиха. И в подавляющем большинстве случаев 54-й пушкинский стих воспроизводится другими поэтами в завершении строф и целых стихотворений, образуя «шпильку» другого рода — выход на легко узнаваемую цитату. Кроме того, здесь для поэтов была соблазнительной аналогия стихового массива и силуэта воспеваемого города: стихотворение или его часть выводит к теме шпиля подобно тому, как старинные улицы петровской столицы были ориентированы на «высотную доминанту», на заостренную вертикаль.

54-й стих вошел в самое плоть русской речи, не утратив своей жестовой динамики и стиховой поступи. Наоборот, растворившись в языке, он всегда напоминает нам о том, что существует «стихов российских механизм». Герой повести замечательного историка литературы Г. П. Блока «Одиночество» (1929), петербуржец, воспринимающий свой город «в тайном что ли восторге... да, да, в настоящем, понимаете ли, восторге, в блаженных, разрешите сказать, слезах умиления», в отдалении от Петербурга ежевечерне в белые ночи «свершает следующий обряд.

Поднимается на крыльцо со словами:

— И светла... (открывает дверь и входит в сени).

— Ад... (затворяет за собой дверь)

...ми... (щелкает ключом один раз)

...рал... (щелкает второй раз)

...тейская игла (весьма учтиво кланяется закрытой двери и даже прищелкивает каблучком)».

Но магия 54-го стиха заключена и в другом — в особенностях воспетого им шпиля. В поэтическом мире «Медного всадника» — так как он преломлялся в литературном сознании начала нашего века — эта деталь архитектурного пейзажа северной столицы многими

смысловыми нитями связывалась с самим фальконетовским монументом.

История символического осмысления памятника на Сенатской площади в повседневной городской мифологии (неизменно питающей литературную традицию) начинается в день открытия конной статуи. Тогда, 7 августа 1782 года, по рассказу хрониста, «помраченное тучами небо, сильный ветр с беспрестанным дождем, который и до того еще во всю ночь продолжался, не подавали надежды, чтобы в сей день торжество могло с желаемым успехом происходить. Но вскоре после полудни, как будто бы само небо хотело очевидно показать участие, которое оно принимает в празднестве, уготовленном в честь памяти великого человека, солнце открылося и все время была ясная и тихая погода». Эта метеорологическая случайность в оде Василия Петрова была развернута в миф-фабулу:

Уж тяжко от горы отторгшася гора
Преплыв валы, легла в подножие Петра.
Я зрю еще поднесь, как тысячи народа
Открытья ждут его, как солнечна восхода 〈...〉
И се торжественно открылся пред очами!
Великолепными блеснул нань Феб лучами,
Нарочно разогнав облегший небо мрак;
И бег остановя, глаголал свыше так:
«〈...〉 Как я лию лучи чрез все пространство суши:
Ты тако свет вливал во мрачны Россов души;
Подобие мое под красным небесем 〈...〉».

В мифах разных народов солнечное божество вообще часто выступает в виде конника. В случае с основателем Санкт-Петербурга появился к тому же мотив редкого и капризного северного солнца. В стихах о Петрограде поэта 1910-х годов:

За солнцем скачет Медный конь
Но никуда он не ускачет.
(*В. Ковалевский*)

Впрочем, как это обычно бывает и при мифологических трансформациях, бронзовый гигант мог связываться также с ночным светилом. В поэме Пушкина он «озарен луною бледной», и эта традиция в русской поэзии продолжается до наших дней, включая в себя и сознатель-

но «мифологизирующий» отрывок Марины Цветаевой «Петров конь роняет подкову»:

И дрожа от страстной спеси
В небо вознесла ладонь
Раскаленный полумесяц,
Что посеял медный конь.

Но теми же ассоциативными полями была окружена игла Адмиралтейства. С солнцем и весной ее связывало городское предание о том, что ласточки, прилетая в Петербург, сначала направляются к Адмиралтейству — посмотреть, цела ли игла (эту легенду приводит П. Н. Столпянский). В литературе она издавна предстает в закатном отсвете. В очерке «Один вечер минувшего дня», напечатанном в журнале «Сын отечества» в том же 1833 году, когда был написан «Медный всадник», рисуется вид на Петербург из Тентелева: «Вот золотой корабль Адмиралтейства реет по воздуху, чуть поддерживаемый тонким золотым лучом». И в нашем веке — в «Петроградских виденьях» Сергея Городецкого:

Бесславно час заката минул.
Последний луч вверху, средь птиц,
Корабликом своим откинул
Адмиралтейства славный шпиц.

Или у Брюсова в «Стихах Нелли»:

Гудя, лети, автомобиль,
В сверканьи исступленных светов...
Вдали Адмиралтейский шпиль
В огне закатном, фиолетов.

Сознательно воскрешая традиции классицизма, поэты 1910-х годов сопрягали городской ландшафт с мифологическими реминисценциями:

Уж с улиц, прямых и пустынных
Ночная исчезнула мгла.
Над сонмом кварталов старинных
Блеснула златая игла.

. . . .

Ночь в море, далекая, тонет,
Движенье сильней, все шумней —

То Гелиос по небу гонит
Квадригу крылатых коней.
(*В. Княжнин*)

Но у золотой иглы была и «лунная» ипостась. Адмиралтейский шпиль претерпевал в российском поэтическом хозяйстве те же трансформации, что и статуя Петра — в скольких стихотворениях «сверкает шпиль Адмиралтейства, поймав на острие луну» (О. Воинов)!

Поэты начала двадцатого столетия стремились втянуть медного императора в единоборство с многоobличными аллегорическими противниками. Личины антагонистов конфликта разнообразны, но по большей части царственный ездок символизировал победительный творческий, формообразующий порыв, преодолевающий косность, аморфность, морок болотных туманов. И в те же смысловые антитезы поэты вовлекали адмиралтейскую иглу:

Утраченного чародейства
Веселым ветрам не вернуть!
А хочется Адмиралтейству
Пронзить лазоревую муть.
(*М. Кузмин*)

Может показаться, что с точки зрения всего пушкинского сюжета предмет, обозначенный 54-м стихом,— это «проходная» деталь. Но «тайное сродство» с заглавным героем поэмы объясняет притягательность этой реминисценции для поэтов последующих поколений — прямо или иносказательно поименованная адмиралтейская игла косвенно обозначала весь смысловой запас «Медного всадника».

У Бенедикта Лившица адмиралтейская игла сравнивалась с магнитной стрелкой, неизменно влекомой к «арктической цели». Но не менее «намагничивал» ее грозный ореол соседнего монумента, застывшего наездника из пушкинского ночного видения. Оттенок торжественной неприкасаемости передался от одной петербургской достопримечательности к другой.

Петр Потемкин в поэме 1911 года описал летнюю петербургскую ночь:

Но ночи не было. Была
На всем какая-то тревога,

Как будто злая недотрога
Адмиралтейская игла
Улыбкой юной расцвела.

Это же определение — и в «Адмиралтействе» Мандельштама: «Ладья воздушная и мачта недотрога». Здесь неприкасаемый предмет назван по-новому, образ сдвигается, предвосхищая позднейшую мандельштамовскую метафору Петербурга: «И корабельный лес — высокие дома».

(Мандельштам как будто идет вослед черновикам «Медного всадника», где есть сближение «стройной громады дворцов и зданий» и «толпы кораблей».)

Маршруты иносказаний, «уклонения» от канонизированного пушкинского образа разнообразны. Многозначность слова «игла» открыла дорогу поэтическим каламбурам:

Дыханье бунта. Трубы. Копоть.
Небес изодранная мгла...
Прорехи туч устала штопать
Адмиралтейская игла.

Эти строки Э. Германа (Эмиля Кроткого) из стихов 1917 года любил цитировать Маяковский. А десять лет спустя Василий Князев вернул каламбур по месту правожительства — в газетный стиховой фельетон, вызванный поспешным сообщением печати о том, что обвал адмиралтейского шпиля возможен при первом же шторме. От лица всех присяжных стихотворцев он восклицал в стихотворении «Караул!»:

Ах, без иглы адмиралтейской,
Лоскутных строчек швец злодейский,
Куда я к дьяволу гожусь?

В какие-то периоды литературного процесса острие Адмиралтейства уступало в популярности другому петербургскому шпилю, оставаясь при этом его литературным прообразом. Заречный шпиль тоже тяготел к финалам строф и стихотворений:

И вещая зачатого дня нелепость
И сутолоку лиц,
Над черной водой зажигает крепость
Огнистый шпиц.
(*М. Зенкевич*)

Там огненно тают, меняясь,
Овалы причудливых лиц,
В янтарное небо вонзаясь,
Торчит петропавловский шпиц.

(*Д. Цензор*)

Летят и тают тени птиц
За крепость — в сумрак заревой,
И все светлее тонкий шпиц
Над дымно-розовой Невой.

(*Г. Иванов*)

Рецензент «Русского современника» отмечал в 1924 году штампы текущей литературы: «Здесь и блоковские ветры, и в тысячный раз потревоженный призрак Петра-строителя, и стертый от бесчисленных прикосновений Петропавловский шпиль (вариант адмиралтейской иглы)...» В многообразных метафорических обличьях живет адмиралтейская игла и в лирике наших дней.

«ВСЕ, ЧТО ТВОРИТСЯ С ЕГО ЧИТАТЕЛЯМИ...»

Среди записей Анны Ахматовой о Пушкине сохранилась и такая: «But this will be a mournfull tale («Гяур»). (Печален будет мой рассказ)» (67, 34). Пушкинский стих из «Медного всадника» мог бы быть прямым переводом из поэмы Байрона:

Yet this will be a mournfull tale
And they who listen may believe,
Who heard it first had cause to grieve.

Давно — когда я в первый раз
Услышал мрачное преданье
Смутясь, я сердцем приуныл
И на минуту позабыл
Свое сердечное страданье —
И дал тогда же обещанье

Или в переводе шестнадцатилетнего Лермонтова — «однако я расскажу вам печальную повесть, и внимающие мне могут поверить, что тот, кто слушал ее в первый раз, имел право грустить». Эти слова английского поэта Пушкин перекладывал еще в посвящении «Бахчисарайского фонтана» (Н. Н. Раевскому):

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
Давно, когда мне в первый раз
Поведали сие преданье,
Мне стало грустно.

Давно когда я в первый раз
Услышал грустное преданье
Сердца печальные, для вас
Тогда же дал я обещанье
Стихам поверить сей рассказ

«Бахчисарайский фонтан» весь покрыт бликами и отблесками чтения «Гяура» (93), но дальние отсветы этого чтения пали и на замысел «Медного всадника». В том числе — и на центральную сцену. С громоподобным грохотом врывается в байроновское повествование таинственный всадник на черном скакуне: «Who thundering comes on blackest steed...». Как демон ночи проскакал он мимо пораженного страхом случайного свидетеля — и долго еще в ушах у того звенели копыта черного коня:

К тому же подражанье
Певцу Гяура

And long upon my started ear
Rung his dark courser's hoofs of fear.

Как будто грома грохотанье

Воспоминания о «Гяуре» проходят по всей поверхности пушкинской «петербургской повести».

Звуча в окрестной тишине

Байрон уподобил столкновение шайки Гяура с отрядом Гассана («Сшибка, крик, стоны битвы») схлестнувшимся, обезумевшим волнам, когда поток горной реки сталкивается со встречным напором океанских валов. Это сравнение, разросшееся в 13 стихов, запало в память Пушкина.

...вопли, скрежет,
насилье, брань, тревога, вой!

И когда он изображал Неву, не одолевшую «буйной дури» своих же волн и возвращенную ветром вспять от залива, то сравнил возмущенные невские волны с разбойничьей шайкой, ворвавшейся в село.

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна.

В своей последней поэме Пушкин подчеркнуто следует некоторым канонам байронической поэмы («в использовании вступления, биографических реминисценций, сценизированной интермедии и некрологического заключения» — 269, 48). Он как бы прощался с постоянными приметами этого жанра, с теми байроновскими «общими местами», которые откликались и в ранних пушкинских поэмах. В последний раз герой поэмы возникал один на фоне бури в «байронической позе», как ранее Вадим —

Другой, как волхвом пораженный,
Стоит недвижим; на брега
Глаза вперив, не молвит слова...

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были

Но юноша, на перси руки
Задумчиво сложив крестом,
Сидит с нахмуренным челом

Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений...

или Кавказский пленник —

Когда с глухим сливаясь гулом,
Предтеча бури, гром гремел,
Как часто пленник над аулом
Недвижим на горе сидел!

И он, как будто околдован

Байроновские творения отдаются словесным эхом в поэме о петербургском наводнении. Как зеркала, поставленные друг против друга, стихо-

вые эпосы Байрона и Пушкина взаимно отражают и множат единые образы.

За отрывочной ахматовской выпиской вырисовывается колоссальный контур судьбы «Медного всадника». Судьбу эту и составляют поиски смысловой подпочвы поэмы, прорывы к ее «подсознанию» — в том смысле, в каком говорил Борис Пастернак: «Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателями и чего он не знает».

Потребность сопоставлять пушкинскую поэму с ее литературными предшественниками и потомками вызвана в конечном счете самой природой этого произведения. В последней поэме Пушкина обнаруживается множество отголосков его цепкого чтения. В который раз повторим, что эти «похищения» (как принято было тогда называть поэтические цитаты) означают не творческую необеспеченность Пушкина, а строительство новых смыслов из чужого материала. Старый пушкинист Н. О. Лернер не раз говорил, что Пушкина можно назвать скорее дающим, чем берущим. Так, из метьюриновского «Мельмота-Скитальца» автор «Медного всадника», кажется, выхватывает несколько фраз: «...в то время как за стенами опустевшего дома завывал ветер, а дождь уныло стучал в дребезжащие стекла, ему захотелось — чего же ему захотелось? Только одного, чтобы звук

И грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито.

ветра не был таким печальным, а звук дождя таким мучительно однообразным. Его можно за это простить»,— и строит из них стихотворный рассказ о переживаниях петербургского чиновника в ночь перед наводнением. Пушкин перенял и схему безумия мстителя, известную по англий-

ской трагедии. Он переиначил и даже «присвоил» формулу Альгаротти о Петербурге как окне в Европу[1], дав пищу для десятков каламбуров на столетие вперед. Он делал «похищения» у русских одописцев, у Батюшкова, Шевырева. Исследователи видели в «Медном всаднике» цитаты из Данте (144), Шатобриана (122) или Огюста Барбье (140, т. 16—18, 102) именно потому, что в других местах поэмы Пушкин открыто цитировал и демонстративно ссылался —

Любопытные могут справиться...

уже его примечания отсылают к нескольким «чужим» книжкам. Да и граф Хвостов для поэмы нужен отчасти как автопародия на этот сквозной прием. Он ведь не случайно появляется вместе с темой восстановленного порядка — здесь

В порядок прежний все вошло

отсылка к неумеренному и безвкусному пафосу его стихотворения «К N. N. о наводнении Петрополя, бывшем 7 ноября 1824 года»:

Порядок царствует в Исакьевской, Морской 〈...〉
На стогнах чистота и дивные громады.
Мосты висячие, узорные ограды,
Весь град движения, занятий мирных полн;
Где наводненья след и где свирепость волн?

На примере «Медного всадника» еще раз подтверждается старинный афоризм — цитируют только того, кто не избегает цитировать сам. И впрямь литературные приключения отдельных мотивов пушкинской поэмы захватывающе интересны. Они возвращаются к русскому читателю с самой неожиданной стороны. Как-то раз — из Швеции. В книге Сельмы Лагерлёф «Удивительное приключение Нильса Холгерссона по Швеции» (1907) статуя Карла XI, «бронзового мужа», в лунную ночь грохочет по мостовой вослед маленькому Нильсу, который задал памятнику непочтительный вопрос: «На что здесь этот губошлеп?» И уже

на наших глазах конфликт «Медного всадника» в почти неузнаваемом виде (мы, пожалуй, и не узнали бы его, если б не признание самого автора!) разыгрывается в пьесе английского драматурга Питера Шеффера «Эквус».

А сколько раз в русской поэзии переписывалось наново одно только начало Вступления! От гладких хореев Владимира Бенедиктова, которые Некрасов упрекал за измельчание и опошление великого образца:

Раз, заметив захолустье,
Лес, болотный уголок,
Глушь кругом,— при невском устье
Заложил он городок.

Шаток грунт, да сбоку море,
Расхлестнем к Европе путь!
Эта дверь не на затворе.
Дело сладим как-нибудь.

Нынче сказана граница,
Завтра — срублены леса,
Чрез десяток лет — столица,
Через сотню — чудеса! 〈...〉

Всюду дум его рассадник —
И прекрасен над рекой
Этот славный Медный всадник
С указующей рукой.

Так державно, так престольно
Он глядит на бег Невы,
Что подходишь — и невольно
Рвется шапка с головы.

И — до изощренного косноязычия «Комедии города Петербурга» Даниила Хармса, которую открывает монолог Петра:

Я помню день. Нева шумела в море
пустая, легкая, небрежная Нева
когда пришел и взглядом опрокинув тучу
великий царь подумал в полдень тусклый

и мысль нежная стянув на лбу морщину
порхая над Невой над берегом порхая
летела в небо реяла над скучным лесом
тревожила далекий парус в чудном море.
Тогда я город выстроил на финском побережьи
сказал столица будет тут. И вмиг
дремучий лес был до корня острижен
и шумные кареты часто били в окна хижин.

Один только библиографический указатель всех перепевов, переложений, пародий и подражаний, цитат и вариаций мог бы стать объемистой книгой, небесполезной и небезынтересной.

«Печальна повесть» разошлась на клише, присловья, на те инерционные движения языка, когда слова Пушкина приходят к месту и не к месту. Стиховые сгустки далеко унеслись от героев, с которыми они были связаны в поэме. В одной повести Евгения Чирикова о главном герое с тяжеловесной иронией говорилось, что волна народнического движения закружила его «и стала носить по тюрьмам и этапам, пока наконец не выкинула на берег пустынных волн, предоставивши ему стоять здесь со своими великими думами и бесполезно опущенными руками». В автобиографической повести дочери Леонида Андреева напроказивший пес появляется с опущенным хвостом — «ни дать, ни взять Евгений из «Медного всадника»:

Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой».

Сочетания слов, осколки стихов, интонации да и сам сюжет растворились в стихии русской речи. Легкость и естественность этого растворения, способность книги возвращаться все в новых стилистических и сюжетных убранствах скрывают, однако, в себе весьма серьезную драму.

Мы часто превозносим благосостояние литературного произведения, ссылаясь на его неизмен-

ную пригодность для наших текущих нужд. Но о цене этой расхожести мы забываем. Судьба книг — это часто драма разъятого, отчужденного смысла. Первозданного смыслового единства, включившего в себя столько разнонаправленных мотивов, возникшего как «сплав самых разных стилей и наследие противоположных культур» (290, л. 168 об.), нам уже не восстановить. Сумма истолкований лишь оттеняет «невиданную», как говорит современный исследователь, «свободу Пушкина от концептуальности»: выводы лирического автора предстают как «весьма обыкновенные истины» (слова Н. М. Карамзина), а любые другие, более «умные», которые может сделать читатель,— как еще один вариант «толков о наводнении, о Петре и его городе» (247, 16).

Судьба «Медного всадника» фрагментарна. Единства судьбы нет, но есть длина пути. Путь этот был достаточно извилист. Державное течение поэмы 1833 года охватило всю русскую литературную ойкумену. Таков один из удивительных и непреложных фактов русского читательского сознания: тень Всадника постоянно мерещится нам на страницах и великих и незаметных русских книг. Иногда под пером критиков это выглядело слегка комично — когда, например, родство с заглавным пушкинским героем видели в медной каске полицейского у Достоевского (Д. Мережковский) или в «медных грудях» чичиковской тройки (И. Грузинов),— но и здесь было лишь шаржированное проявление всеобщего читательского предощущения. И тень коломенского жителя, Парашиного жениха, тоже витает над иными корешками и переплетами. Евгений Иванов писал о «Двойнике» Достоевского: «...как в Голядкине господине не узнать все того же бедного-бледного Евгения, «оглушенного шумом внутренней тревоги», которого «смятенный ум не устоял против ужасных потрясений» петербургских „наводнений“» (103, 86). Бедного Евгения

можно узнать и во многих других русских литературных героях, точнее сказать,— и это было в свое время сформулировано Л. В. Пумпянским — Евгений стал на долгие годы одним из главных героев русской литературы, «а гуманизм пушкинской повести развернулся в одну из тех особенностей русской литературы, которые превратили ее в литературу мирового значения» (195, 124). Так «Медный всадник» — уже задним числом — вобрал в себя необмерное множество смысловых ассоциаций, эмоциональных ореолов и проблемных узлов из последовавших за ним стихов, повестей, романов. Когда В. Яхонтов смонтировал композицию «Петербург» из «Шинели», «Белых ночей» и «Медного всадника», Мандельштам заметил, что «это стройное литературное целое, точно воспроизводящее внутренний мир читателя, где рядом существуют, набегая друг на друга, различные литературные произведения».

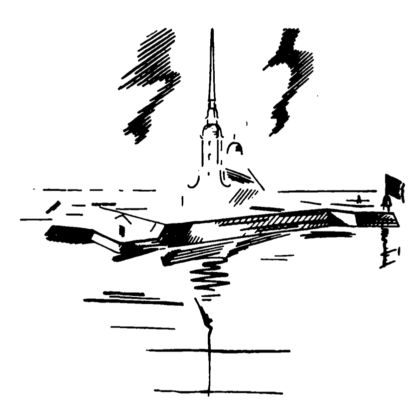
Смысловая вместимость «Медного всадника» приближается к бесконечной. 481 стих четырехстопного ямба, слова и пробелы между ними вобрали в себя не только город, но и судьбы своих читателей, их боль, ужас и надежду. К словам стало трудно прикасаться. Г. П. Федотов говорил, что ему неловко и стыдно цитировать «Медный всадник» — стихи, которые и так помнятся наизусть и почти бессознательно твердятся в минуты личных переживаний. Текст «Медного всадника» стал небывало интимным. Пианистка М. В. Юдина в концертах укладывала справа на рояле картинку с Фальконетовым Петром. «Однажды она играла сонату Моцарта, и всем нам показалось, что она очень ускорила темпы, играла громко, как-то настойчиво и беспокойно стучала по клавишам. После концерта один знакомый композитор ей об этом сказал 〈...〉. „А, вы заметили,— сказала обрадованно Мария Вениаминовна,— знаете, я сегодня была во власти Медного всадника, я хотела передать и топот, и погоню, и страх“»

(262, 52). Когда поэты начала века, смещая и перепутывая границы искусства и судьбы, в обряде словесной магии заклинали явиться скачущую бронзовую статую, это было литературной игрой, невольно обозначившей будущую роль поэмы в судьбе их поколения.

«Одна из несомненных функций петербургского текста — поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшим для них подлинным Некрополем» (242, 21).

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список и негде узнать...

10 февраля 1942 года в день смерти Пушкина пять историков и филологов добрели до пушкинской квартиры на Мойке. В ранних сумерках первой блокадной зимы морозное дыхание с тем легко улетучивающимся паром, который есть последнее и неопровержимое свидетельство теплящейся жизни, улеглось отмеренными однажды ямбами: Люблю. Тебя. Петра. Творенье. Люблю. Твой строгой. Стройный вид. Невы державное теченье. Береговой ее гранит. Твоих оград узор чугунный. Твоих задумчивых ночей прозрачный сумрак, блеск безлунный, когда я в комнате моей пишу, читаю без лампады, и ясны спящие громады пустынных улиц, и светла адмиралтейская игла...



ПРИМЕЧАНИЯ

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

[1] Высказывания принадлежат И. А. Бунину, Д. Н. Мамину-Сибиряку (дважды), А. В. Амфитеатрову, Андрею Белому, Г. И. Чулкову, Ю. И. Айхенвальду, Н. К. Кульману, И. А. Оксенову, Г. П. Федотову.

[2] О поэме писали в специальных статьях и в общих работах И. Л. Альми, П. Г. Антокольский, П. М. Бицилли, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, Ю. Б. Борев, В. Э. Вацуро, Г. В. Вернадский, У. Викери, А. И. Гербстман, М. А. Гордин, Д. Гранин, А. М. Гуревич, М. П. Еремин, Н. В. Измайлов, Г. Красухин, В. Д. Левин, В. Ледницкий, Ю. М. Лотман, Е. А. Маймин, А. Македонов, Б. С. Мейлах, М. О. Меньшиков, Д. С. Мережковский, П. Н. Милюков, А. Г. Найман, Н. Н. Петрунина, А. Платонов, Л. В. Пумпянский, Д. П. Святополк-Мирский, С. Сендерович, А. Л. Слонимский, Л. С. Сидяков, О. С. Соловьева, А. Е. Тархов, Л. И. Тимофеев, Е. А. Тоддес, И. М. Тойбин, Б. В. Томашевский, В. Н. Турбин, С. А. Фомичев, Е. С. Хаев, Э. И. Худошина, В. Ф. Ходасевич, В. Б. Шкловский, М. Н. Эпштейн, Р. О. Якобсон и многие другие.

[3] Если у Ксенофонта Полевого монолог Побродяжкина вызвал некоторое сочувствие, то спустя шестьдесят лет эти стихи находили пластичными и выразительными уже за то, что «ярко обрисован ими пигмей Побродяжкин с его куриным миросозерцанием, осуждающий великого Петра...» (84, 580). В эту эпоху и пушкинская поэма читалась как осуждение дерзости восставшего муравья. История становления «государственной» и «гуманистической» концепций «Медного всадника» освещена в книге Г. М. Макогоненко (152, 317—326).

[4] Основные вехи истории интерпретации «Медного всадника» освещены в книге Г. В. Макаровской (151) и статье В. Б. Сандомирской (200, 398—406). Программу изучения различных интерпретаций поэмы в их обусловленности историческими контекстами предлагает монография А. Книгге (268). Ср. содержательную рецензию А. Архангельского (20).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«ПРОШЛО СТО ЛЕТ»

[1] Обширный архивный и печатный материал, относящийся к юбилею 1803 года, хранится в собрании А. В. Половцева (1849—

1905), заведующего общим архивом министерства императорского двора (ОР и РК ГПБ, ф. 601, № 1851).

[2] По мнению Л. В. Пумпянского, наиболее подробно изучившего данный вопрос, здесь даже две формулы — «хронологическая», которая подчеркивает разницу между «прежде» и «ныне», и топографическая, которая указывает на «тождество места» (195, 95). Эта двуединая формула возникла даже раньше, чем сам Петербург. В дневнике секретаря имперского посольства в России И. Г. Корба, вышедшем в Вене в 1700 году, есть такие строки: «Царь старается при помощи искусств и наук придать лучший вид своему царству. 〈...〉 в скором времени на месте прежних хижин воздвигнуты будут красивейшие сооружения...» (цит. по: 77, 89).

В последней фразе тургеневской записи цитируется строка из «Надписи к камню, назначенному для подножия статуи Петра Великого», сочиненной В. Г. Рубаном в 1770 году: «Нерукотворная здесь Росская гора...». Пушкин, сославшийся на Рубана в примечаниях к «Медному всаднику», заимствовал у него эту строку для своего «Памятника».

[3] Документальные свидетельства о наводнении 1824 года впервые были собраны в книге П. П. Каратыгина (115, 33—84). Круг материалов, представляющих непосредственный интерес для изучения «Медного всадника», более или менее очерчен в работах Г. М. Ленобля (137) и Н. А. Рябининой (219), а важнейшие документы недавно перепечатаны в издании, подготовленном Н. В. Измайловым (4, 103—124). См. также публикацию (178, 242—247).

[4] Анализ анекдотов о кощунственных выходках против памятника Петру Великому см. (145, 41—43). Ср. также малоизвестный рассказ Д. Н. Свербеева о случае, произошедшем около 1801 года — в эпоху недолгого царствования Павла I — с будущей женой П. А. Кикина: «гуляя со своей англичанкой», она проходила «мимо памятника Петра Великого, у которого был постоянный сторож, чтобы не допускать тогдашних шалунов наклеивать на памятник ругательные афишки. Бывшая с ними моська от них отбежала, и молоденькая Торсукова начала ее звать; громкий оклик сторожа заставил вздрогнуть гуляющих: «Какое слово ты это сказала?» — «Я ничего-с,— отвечала девочка,— зову к себе мою моську».— «Как ты смеешь! Моську! Знаешь ли, кто у нас моська?» И тут схватил ее за руку, чтобы вести в полицию» (220, 192).

[5] См. подробное обоснование этой точки зрения (не учитывающее, впрочем, приоритет М. А. Зенкевича) в новейшем исследовании (167, 133—140, 191—193).

[6] «Пожалуй, и о потопе было бы неудобно говорить, произойди он в царствование императора Николая» (130, 56),— съязвил позднее маркиз де Кюстин. Государь действительно не любил жалобы на петербургский климат, но уважал связное изложение фактов,

относящихся к конкретному предмету. Пушкин, конечно, учитывал это обстоятельство.

[7] Дата выхода второй части «Панорамы...» указана самим автором (27, ч. 1, 264); цензурное же разрешение было получено еще 24 декабря 1833 года.

[8] Отрывок из этой поэмы, названной Жуковским «Езерский», Пушкин напечатал в 1836 году (в третьем томе «Современника») под заглавием «Родословная моего героя».

[9] Из работ, посвященных сопоставлению «Отрывка» и «Медного всадника», см. также (248, 157—206; 236; 4, 137—139).

«СУДЬБА С НЕВЕДОМЫМ ИЗВЕСТЬЕМ...»

[1] Как отметил В. Н. Топоров (242, 7, прим. 6), Пушкин развивает здесь карамзинский образ Москвы: «...когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях» («Бедная Лиза»).

[2] В квадратных скобках дается слово, отсутствующее в автографе. Публикатор «Записок» Смирнова предлагает конъектуру «город» (46, 7), однако, на наш взгляд, в данном контексте уместнее выглядит «столица».

[3] Предание о тесной прикосновенности Смирновой к созданию «петербургской повести» впоследствии культивировала ее дочь. В так называемых «Записках» А. О. Смирновой, составленных О. Н. Смирновой по разным источникам, находим, например, такой эпизод: «„Искра" ⟨Пушкин⟩ принес мне поэму «Медный всадник». Он уже написал несколько строф. Он напомнил мне один вечер и видение, как Петр Великий скачет по петербургским улицам. Я нашла описание наводнения превосходным, особенно начало — думы Петра на пустынных берегах Невы. Когда я высказала Пушкину мое восхищение, он улыбнулся и грустно спросил: „Вы, значит, находите, что в моей гадкой голове есть еще что-нибудь?"» (229, 19—20). Не говоря уже о безвкусно-кокетливом характере реплики, якобы произнесенной Пушкиным, напомним, что он привез в Петербург совершенно законченную поэму.

[4] Высказывалось мнение, что Гоголь ознакомился с «Медным всадником» уже в декабре 1833 года (см.: 185, 206; 244, 34). Трудно, однако, вообразить такую ситуацию, при которой Гоголю отдается предпочтение перед ближайшими друзьями Пушкина (Жуковским и Вяземским); показателен и тот факт, что о видах поэта на «Библиотеку для чтения» в гоголевском письме ничего не говорится, хотя эта информация представляла для Максимовича существенный интерес. У нас также нет оснований связывать упоминаемый в «Шинели» «вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади фальконетова монумента», с устными рассказами Пушкина именно в 1833 году (244, 50, прим.

6): в подобных случаях источники вообще не могут быть идентифицированы. По-видимому, в данном анекдоте варьируется известный апокрифический сюжет о петербургском коменданте П. Я. Башуцком, которого напугали сообщением о краже памятника Петру I шведскими агентами; популярность этого сюжета засвидетельствована в «Подростке» Достоевского (часть вторая, глава первая).

[5] Обзор литературной продукции, посвященной строительству и открытию Александровской колонны, см. в книге М. П. Алексеева (12, 65—75).

[6] Б. Л. Модзалевский, впервые обнародовавший строки из этого письма, по ошибке отнес их к дневниковой записи Тургенева от 19 октября 1834 года (5, 73). После того, как М. И. Гиллельсон опубликовал подлинную дневниковую запись Тургенева с упоминанием о пушкинской поэме (от 15 октября), в научной литературе появились ссылки на два разновременных, но явно дублирующих друг друга текста, восходящих к одному и тому же источнику (см.: 4, 221, прим. 8).

[7] Н. Т. Ашимбаева и А. Б. Рогинский, авторы рецензии на первое издание этой книжки, предположили, что Бенкендорф, возвращая рукопись поэмы 12 декабря 1833 года, намекнул автору на несвоевременность ее публикации ввиду предстоящего открытия Александровской колонны (23, 111). Не исключено также, что Бенкендорф дал понять Пушкину и о сроках этого своеобразного «карантина».

[8] Именно такой образ Петербурга культивировался в николаевское царствование. В повести М. Ф. Львовой (Ростовцевой) «Нина» (1839), предназначавшейся исключительно для семейного и дружеского круга, один из персонажей, коренной столичный житель, признается своей племяннице-провинциалке в «давней страсти к войскам». «А я вся в вас»,— отвечает ему Нина. «Я ужасно люблю войска, особенно верховых. Вчера вас не было дома, а мимо нас два раза прошел полк, на вороных лошадях, в золотых латах и шишаках 〈...〉 Что это за прелесть!..— Ах ты смешная, Нина 〈...〉 какие они верховые, они конные, у них каски, а не шишаки. На днях, говорят, будет большой парад, я непременно тебя сведу посмотреть» (282, л. 18—19). Ср. в одном из «Писем провинциалки из столицы» Ф. В. Булгарина, печатавшихся в 1830 г. в «Северной пчеле»: «Знаешь ли, что я заметила? Дамские моды всегда идут за покроем военных мундиров, как будто нарочно для того, чтоб показать, что дамы предпочитают военных».

[9] Выдумка Милюкова не так давно была подхвачена в одном из наиболее читаемых альманахов (190, 460).

[10] Дополняя план собрания сочинений, составленный в 1830 или 1831 году, Пушкин включил в него и «Медный всадник» (6, 255).

[11] В повести «Нина» (см. примеч. 8) встречаем диалог, дающий представление об уровне восприятия Пушкина читателями

достаточно образованными, но не принадлежащими к аристократической среде или литературной элите. Прочитав героине первую главу «Евгения Онегина», ее поклонник Ипполит задает вопрос: «Что, нравится ли вам наш ветреный пиит? 〈...〉

— Прекрасно написано, стихи прелестные, а Онегин сам...— она остановилась, задумалась и как будто с сожалением сказала:

— Я его не полюбила, впрочем, может быть, такой человек никогда не существовал. Жаль, что Пушкин выбрал такого легкомысленного героя» (282, л. 31—31 об.).

[12] Разночтения текстов 1833 и 1836 годов приведены и охарактеризованы в исследовании Н. В. Измайлова (4, 83—85, 222—226).

[13] На сегодняшний день это последнее приращение текста поэмы. Вообще же история текстологического изучения «Медного всадника» составляет особый и обширный сюжет, который здесь не может быть освещен. Напомним лишь основные эпизоды. В 1923 году П. Е. Щеголев объявил «дефинитивной, окончательной редакцией» поэмы текст автографа, поданного на рассмотрение Николаю I в декабре 1833 года (3, 64 и след.). Этот вывод был позже отвергнут именно на том основании, что в текст писарской копии 1836 года Пушкин внес не только цензурную, но и творческую правку. Однако после находки 1947 года возникли новые сложности, так как новообнаруженный автограф был оставлен на стадии переработки и потому «дает две редакции, из которых редактору «Медного всадника» надо выбирать только одну, причем каждая из них по своей незаконченности требует в большей или меньшей степени применения редакторской конъектуры» (4, 240). Об этой текстологической проблеме, по-разному решаемой в современных изданиях, см. специальную статью Н. В. Измайлова (109, 119—130) и позднейшие работы (156, 148—159; 226). Сводку основных данных см. также в новейшей книге М. О. Чудаковой, где на этом примере обоснован тезис о «принципиальной неразрешимости некоторых ситуаций» как «нормального явления» с точки зрения современной текстологии (249, 151).

«... КАК С ЗАПЕЧАТАННЫМ ПИСЬМОМ»

[1] Это выражение принадлежит М. А. Цявловскому; см. его обстоятельную работу, дополненную и напечатанную Т. Г. Цявловской (248, 276—356).

[2] Примерно в это время в III отделении была составлена справка об Одоевском, Плетневе и Краевском, которая завершалась следующей характеристикой: «Все сии три лица, принадлежа к здешнему литературному кругу, состоят в близкой между собою связи; все были короткие приятели Пушкину и покровительствуются г-м Жуковским» (291, л. 1 об.).

[3] С аналогичными просьбами обращался к Погодину и Н. И. Любимов. См. его письма от 22 февраля, 9 и 13 марта 1837 г. (140, т. 16/18, 717—718, 720—721). Москвичи не были усердными вкладчиками «Современника»; помимо всего прочего у них постояно находились поводы для литературных обид; см., например, письмо Шевырева Одоевскому от января 1837 г., в котором есть раздраженный отзыв о том, что «пишут в Петербурге, где издается «Библиотека для чтения» и где с адмиралтейского шпица на всю Россию ругается Сенковский».

[4] Дата цензурного разрешения пятого тома (11 ноября 1836 года) никак не соотносится с реальной историей этого издания. (Эта же дата выставлена и на четвертом томе «Современника», вышедшем 23 декабря 1836 года).

[5] См. в письме И. И. Пущина Е. А. Энгельгардту от 4 декабря 1837 г.: «О Пушкине давно я погрустил; в «Современнике» прочел письмо Жуковского...» (201, 119).

[6] Здесь уместно привести слова Б. М. Эйхенбаума из внутренней рецензии на книгу Н. Л. Степанова «Фаддей Булгарин» (законченную в 1929 году, но не вышедшую в свет): «Имя Ф. Булгарина в достаточном количестве и достаточно убедительно предавалось позору, но ни разу его деятельность и его фигура не была выяснена *исторически* и фактически. Независимо от своей доносительской роли он сыграл большую роль в истории русского журнализма (что признавали и его враги). Кроме того, в жизни Булгарина были разные периоды — был, например, период тесных дружеских отношений с Грибоедовым, да и с Пушкиным не всегда была вражда. ⟨...⟩ Вместо старого морально-публицистического и тем самым индивидуального подхода сделан другой, исторический, подход, не прямо реабилитирующий, но уясняющий личность и деятельность Булгарина» (298, л. 1—1 об.).

[7] В дневнике Никитенко эта запись ошибочно отнесена к 22 февраля (168, 198). Производившая предварительную обработку рукописи дневника, дочь автора, С. А. Никитенко, во многих случаях произвольно расставляла даты.

[8] См. недавнюю полемику между Г. П. Макогоненко (152, 148—157) и Г. В. Макаровской (150, 135—151). В последней из этих работ учтены существующие предположения о том, каким образом критик мог ознакомиться с подлинным текстом «Медного всадника». В круг возможных посредников должен быть включен и В. Ф. Одоевский, принимавший близкое участие в издании «Отечественных записок» в начале 1840-х годов. Следует также иметь в виду, что существовали и неизвестные нам каналы; ср. отмеченный только М. П. Алексеевым факт знакомства Белинского в 1840 году с еще не опубликованным тогда «Памятником» (12, 27—29).

[9] Сам Белинский был уверен в том, что переезд в Петербург (в конце 1839 года) явился поворотным моментом в его биографии.

Так полагали и современники. 21 апреля 1841 года И. С. Аксаков писал старшему брату: «8 месяцев не видал я Белинского. Что это такое? Какая перемена. Он утверждает теперь, что Петербург — великий город 〈...〉, что он очеловечился только в Петербурге, что Москву и Кремль надо жечь, как следы нашей глупой старины, что только с Петра начинается наша история...». Ср. в статье А. И. Герцена «Москва и Петербург» (1842): «В Петербурге все делается ужасно скоро. Полевой в пятый день по приезде в Петербург сделался верноподданным; в Москве ему было бы стыдно, и он лет пять вольнодумствовал бы еще. 〈...〉 Белинский, проповедовавший в Москве народность и самодержавие, через месяц по приезде в Петербург заткнул за пояс самого Анахарсиса Клоца».

ОТЗВУКИ. ПРЕНИЯ. ЛЕГЕНДЫ

[1] Этот мотив хорошо прослеживается в целом ряде текстов, написанных как до появления «Медного всадника» (см. у А. Ф. Мерзлякова: «Вражды, коварства змей, растоптан, умирает...»), так и в последующие эпохи: «Гордо взнесся конь ретивый, Змей копытом умерщвлен ...» (В. Р. Зотов); «Он аспида топчет, над ним торжествуя... О, всадник, в тебе узнаю я Петра!» (М. П. Розенгейм) и др. Ср. истолкование змеи в фольклорном тексте, описывающем «памятник Петру Великому, который стоит на берегу реки Невы»: «Петр Великий сел на коня, приехал на Берег Невы и сказал: «если я перескочу на коне через реку, то весь мир будет мой». Супруге Петра Великого эти слова не понравились — она хотела, чтобы было так сказано: «мир будет мой и Божий». Как только царь хотел перескочить через Неву, она превратилась в змею и ужалила ногу лошади. Петр Великий и не перепрыгнул» (Гос. музей этнографии народов СССР, ф. 7, оп. 1 № 887, л. 9). См. полемическое переосмысление этого мотива у Н. Ф. Щербины: «Нет, не змия Всадник медный Растоптал, стремясь вперед,— Растоптал народ наш бедный, растоптал простой народ». Следует оговорить, что все приведенные примеры отражают устойчивую традицией аллегорического обозначения «зависти, вражды, препятствий, чинимых Петру внешними врагами и внутренними противниками реформы. Однако в контексте хорошо знакомых русской аудитории пророчеств Мефодия Патарского 〈...〉 конь, всадник и змей уже не противостоят друг другу, а вместе составляют детали знамения конца света, змей же из второстепенного символа становится главным персонажем группы. Не случайно в порожденной фальконетовским памятником культурной традиции змею будет отведена, вероятно, не предвиденная скульптором роль» (145, 34—35).

[2] По словам И. С. Тургенева, записанным Л. Н. Майковым, Каратыгин, читая «Медный всадник», «усиливался представить перед

зрителем пустыню — разводя руками, и волны, и Петра Великого; при этом случае самым зычным образом возвышал свой голос; а затем самою жалостною кислою физиономиею пытался представить ничтожество утлого челнока, брошенного на эти волны» (214, 216).

[3] См., например, опус Н. А. Арбузова, появившийся в «Северной пчеле» 19 марта 1854 года — накануне Крымской войны:

И ныне вижу я, в глубокой тишине
Над спящею столицей,
Он озарен луной, на бронзовом коне,
С подъятою десницей 〈...〉
Дерзнете ль вы тогда, виновники борьбы,
Надменные витии,
По-прежнему алкать, наперекор судьбы,
Падения России? 〈...〉
Наш всадник царственный, прославленный Невы
Державным властелином,
И снимет чуждый гость впредь шапку с головы
Пред русским исполином!

[4] Позднее, в предназначенной для юношества книжке «Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения» (1856), Чернышевский назвал эту поэму, «посвященную прославлению памяти державного основателя Петербурга», «лучшей» из всего созданного Пушкиным в этом жанре.

[5] Ср.: «Пространственная антитеза: Невский проспект (и вся парадная «дворцовая» часть Петербурга) и Коломна, Васильевский остров, окраины — литературно интерпретировалась как взаимное отношение несуществования» (145, 41).

[6] В русской поэзии этот мотив, который находим уже в «Сашке» Полежаева (1825—1826: «И недалёко серебрилось Изображение Петра. 〈...〉 С дымящимся от трубки ртом, Он, прислонясь у монумента, Стоял с потупленным челом»), мог ассоциироваться не только с тревогой, но и с особого рода возбуждением. В пьесе Н. В. Кукольника «Монумент» (1843), посвященной открытию памятника в 1782 г. (он же здесь назван Медным всадником!), И. И. Голиков, будущий биограф Петра, рассказывает о собеседованиях с «седыми» ветеранами его походов:

Я слушал. Мне казалось, Он живет 〈...〉
Мне показалось, будто двери
Легонько скрыпнули; я обмер; слышу:
Идет; гляжу — Он, в канифасной куртке
С короткой трубкой, в шапке с козырьком
Гуляет по гостиной... Я бежать!
Гостей перепугал; домой! А он за мной!
Я в кабинет и заперся... Так живо
Расстрогано воображенье было... (40, 32).

[7] Существует предположение, что эти четыре стиха существовали в автографической записи Лермонтова, ныне утерянной. По мнению современных исследователей, интерес Лермонтова к теме наводнения (см. известные воспоминания В. А. Соллогуба о его любви «чертить ... вид разъяренного моря, из-за которого поднимается оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом») «мог поддерживаться, в частности, публикацией «Медного всадника» в 1837 году» (138, 447). В этой связи появление на лермонтовском рисунке абриса «Александрийского столпа», призванного «отменить» Фальконетов монумент, можно интерпретировать не только в эсхатологическом, но и политическом плане.

[8] В двух из них стихотворение атрибутировано подлинному автору (ГПБ, ф. 542, № 906; ЦГАЛИ, ф. 342, оп. 1, № 4), в двух — И. С. Аксакову (ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 13; там же, ф. 274, оп. 1, № 438), а в двух авторство не указано (ИРЛИ, ф. 3, оп. 19, № 24; ГИМ, ф. 231, № 7).

[9] См.: ГПБ, ф. 542, № 906, л. 2.

[10] О мифологизированных моделях Москвы и Петербурга в текстах XIX—XX веков см., в частности, (242, 10—12).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

«ПРОШЛО СТО ЛЕТ...»

[1] Многочисленны «гадания» по памятнику — интерпретации поз всадника и коня, направления взгляда и прыжка. С. Л. Рафалович спрашивал в триолете «Медный всадник»:

Куда прыжок: в Неву иль в тучи?
Но я ль безумца осмею,
Кто растоптал на горной круче
Земную мудрость, как змею?

А в триолете «Наводнение» давал еще одну версию:

Лоб увенчанный нахмуря,
Петр глядит на острова.
Не с заката ль эта буря?
Не изменница ль Нева?

(Конечно же, попытки угадать по лицу бронзового императора его эмоции делались задолго до наступления нашего века. Немецкий путешественник И.-Г. Коль, например, сравнил Фальконетова Петра с Колумбом, восклицающим «Земля! Земля!» или, скорее, «Вода! Вода!»)

[2] О восприятии и отражении «Медного всадника» в эту эпоху заинтересованный читатель может также прочесть в специальных статьях Л. К. Долгополова, Г. В. Краснова, А. Н. Лурье, Р. Д. Тименчика (см. список литературы).

[3] Сюжет пушкинской поэмы сблизил с мифом о змееборце-громовержце еще Н. П. Анциферов в 1923 г. Ставшая уже классической статья Романа Якобсона «Статуя в поэтической символике Пушкина», написанная в 1936 году (267), дала толчок дальнейшим исследованиям мифологии памятника у Пушкина и сравнительно-мифологическим экскурсам. В последнее время появилась подробная статья М. Вайскопфа на эту тему (53). Подобные сближения перекликаются с «игрой в мыслях» русских одописцев XVIII века. Семен Бобров к своему стихотворению «К подножию монумента Петра Великого» —

Когда сам Гром, благоговея,
Из сокровенных недр идет,
И как пред Зевсом цепенея,
Перед стопы Петра падет:
О ты, громами ополченный,
Склонись к брегам Невы, Зевес!
Се Петр в меди одушевленный
Удела требует небес!
Вручи ему страны громовы!
Пусть Зевс векам блистает новый! —

сделал сноску: «Здесь заключается некоторый род игры в мыслях. Гром, так назван огромный гранитный камень 〈...〉, а проименован так может быть или ради величины и крепости, или переносно ради дикости сердец прежних Россиян, как бы попранной и умягченной силою мудрости Его».

[4] Именно как запись петербургского сна может представлять интерес нескладное стихотворение Софьи Валлат «Голодные сны (Петроград — 1919 г.)», напечатанное в сборнике «Курский Союз поэтов» (1922):

На дворе зашептались пилы...
(Звоны глухи теперь всегда).
Мне на службе все что-то снилось...
Кажется, вымерли города.
И сегодня, когда стемнело,
Странно дрогнул Аничкин мост.
Кто-то где-то расправил тело
Во весь свой гранитный рост.
И послышался топот конных,
Вдруг шарахнулся чей-то конь.
И сказал чей-то медный голос:
«Взять тела. Засветить огонь».
Сошли с пьедесталов рыцари,
И один подошел ко мне.
И от факела странно, снится мне,
На лице его вспыхнула медь.
С панелей уносят трупы.

Я жива на его руке,
Но так сладко, так сладко думать,
Что меня он несет к реке.

[5] Экземпляр хранится в собрании Л. М. Турчинского (Москва). Содержание акростиха связано с тем, что в это время и Г. В. Иванов и Л. М. Рейснер вошли в новообразовавшийся литературный кружок «Медный всадник». Сцену бунта «нового Евгения» Рейснер вставила в свой незавершенный автобиографический роман (140, т. 93, 207—208).

[6] После февральской революции поэты стали часто прибегать к теме разделения всадника и коня:

Где всадник чугунный коня на дыбы
Поднял, пригвоздивши на месте,
Не зная, что конь сбросит волей судьбы
Узду с новым всадником вместе.

(*Н. Агнивцев*)

В целое стихотворение «27 февраля 1917» развернул этот мотив Борис Садовской:

Дням, что Богом были скрыты,
Просиять пришла пора:
Опусти свои копыта,
Гордый конь Петра!
Царь над вещей крутизною
Устремлял в просторы взгляд
И указывал рукою
Прямо на Царьград.
Мчаться некуда нам ныне:
За обильные поля
Отдала простор пустыни
Русская земля.
Посреди стальных заводов
И фабричных городов,
Мимо сел и огородов
Бродит конь Петров.
Просит он овса и пойла,
Но не видно седока,
И чужой уводит в стойло
Дряхлого конька.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»,— ВСЕ МЫ НАХОДИМСЯ В ВИБРАЦИЯХ ЕГО МЕДИ»

[1] О различных отражениях «Медного всадника» в творчестве Блока говорится подробно в работе З. Г. Минц «Блок и Пушкин» (160).

[2] Полемику с Вас. В. Гиппиусом об отношении некрасовского текста к пушкинскому читатель найдет в книге Корнея Чуковского «Мастерство Некрасова».

[3] В очерке Е. П. Иванова впервые осознано и доведено до рискованного стилистического предела то свойство «петербургского текста», что «источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру» (242, 16). Этой стилистикой был удивлен рецензент, поэт С. В. Киссин («Муни»; здесь он подписался псевдонимом «Эрмий»): «Статья Е. Иванова — это уж совсем нехорошо. Ведь тут не только мыслей, но и слов собственных нет» (143).

[4] Пушкин в черновике вспоминал, как «гимн младенцу бряцал Державин». Державинское «На рождение в Севере порфирородного отрока» изображает, по выражению А. Л. Слонимского, «почти некрасовскую зиму» (227, 23). Блоковская поэма «замкнула» еще одну поэтическую перекличку.

[5] С пушкинским «окном в Европу», возможно, перекликается блоковский образ:

Лишь рельс в Европу в мокрой мгле
Поблескивает честной сталью.

ИСТОРИЯ ОДНОГО ИЗДАНИЯ

[1] Некоторые эпизоды этой истории изложены Я. С. Сидориным (224) и Д. Морозом (164).

[2] Верещагин называет и других участников этого вечера (например, П. П. Вейнера), но на память его трудно полностью положиться. В его воспоминаниях немало хронологических и фактических неточностей (например, вечер, о котором идет речь, Верещагин называет «осенним», тогда как встреча могла быть только весной). Отметим, что хронологические сдвиги то и дело встречаются и в мемуарах Бенуа.

[3] О перипетиях конфликта Бенуа с Кружком сейчас можно прочесть в насыщенной новым материалом работе Е. В. Бархатовой (26).

[4] Свою концепцию «Медного всадника» Д. В. Философов изложил в докладе, сделанном в Варшаве в 1932 году: пушкинская поэма — «прямой ответ» на вопросы, поставленные Мицкевичем в добавлении к «Дзядам», Пушкин встал на защиту государственности, потому что личность для победы над стихией разрушения («Калибаном») нуждается в организации, в железной воле Медного всадника.

[5] Брюсов ошибся: клише, требовавшиеся для кнебелевской «Истории искусств», переданы не были. «Досадно, что Дягилев не

дал Кнебелю ни одного клише «Медного всадника». Как тут быть? А я считаю, что это лучшее, что ты сделал в иллюстрации»,— писал Грабарь Бенуа 18 декабря 1906 г.

[6] На заседании Художественного комитета 15 декабря 1905 г., на котором были одобрены иллюстрации Бенуа к «Пиковой даме» («с тем, чтобы некоторые рисунки были переделаны»), иллюстрации Добужинского к «Станционному смотрителю» «признаны не отвечающими цели народных изданий» (289, л. 18 об.).

[7] В то же время Общество грамотности выпустило и другие пушкинские книжки: «Дубровский» (рисунки Г. Манизера, 15 коп.), «Полтава» (рисунки Н. Самокиша, 10 коп.), «Метель» (рисунки А. П. Хатулева, 5 коп.), «Гробовщик» (рисунки Э. Тира, 5 коп.).

[8] Отсюда эта ошибка перешла к популяризаторам (164, 230).

[9] История прохождения книги в Комитете популяризации художественных изданий изложена по архиву этого учреждения, хранящемуся в Ленинградском государственном архиве литературы и искусства (ф. 61).

[10] П. Д. Эттингер тоже считал, что в первоначальном виде (так, как их по «Миру искусства» воспроизвело издательство «Орхис-Ферлаг») иллюстрации «привлекательнее той новой обработки, которая появилась в ⟨...⟩ дорогом ленинградском издании» (260, 29). Об отрицательном отношении А. М. Эфроса и других московских книголюбов к изданию 1923 г. см. в сообщении М. В. Толмачева в сб. «Панорама искусств — 10» (М., 1987).

[11] При этом Томашевский признавал, «что лучшее в области иллюстрации к Пушкину в начале XX в.— иллюстрации Бенуа к Медному всаднику» (240, 221).

ПРОГУЛКА АЛЕКСАНДРА БЕНУА

[1] Об иллюстрациях Бенуа к «Медному всаднику» писали М. В. Алпатов, Н. Александрова, С. В. Белов, М. Д. Беляев, И. С. Зильберштейн, Н. Лапшина, Ю. А. Молок, В. Н. Петров, О. Подобедова, А. А. Сидоров, М. Г. Эткинд и другие.

«ВСЕ, ЧТО ТВОРИТСЯ С ЕГО ЧИТАТЕЛЯМИ...»

[1] «...Санкт-Петербург и не есть Россия,— писал Александр Дюма,— это, как сказал Пушкин, а может быть, и сам Петр I,— окно в Европу» (81, 468).

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Пушкин А. С. Сочинения/ Под ред. П. В. Анненкова. Спб., 1855—1857. Т. 7.
2. Пушкин А. С. Сочинения/ Под ред. П. А. Ефремова. Спб., 1905. Т. 8.
3. Медный всадник. Петербургская повесть А. С. Пушкина/ Ил. Александра Бенуа; Ред. текста и статья П. Е. Щеголева. Спб., 1923.
4. Пушкин А. С. Медный всадник/ Изд. подгот. Н. В. Измайлов. Л., 1978.
5. Дневник Пушкина, 1833—1835/ Под ред. и с объяснит. примеч. Б. Л. Модзалевского и со статьей П. Е. Щеголева. М.; Пг., 1923.
6. Рукою Пушкина: Несобр. и неопубл. тексты. М.; Л., 1935.
7. Пушкин. Письма последних лет, 1834—1837. Л., 1969.
8. А. В. Кружок любителей изящных изданий// Слово, 1904, 25 янв.
9. Адам Мицкевич в русской печати, 1825—1955. М.; Л., 1957.
10. Александр Бенуа размышляет.../ Подгот. изд., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. М., 1968.
11. Александрова Н. «Медный всадник» А. Бенуа// В мире книг, 1974, № 7.
12. Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967.
13. Алпатов М. «Медный всадник»// Slavia, 1937, roč. 14, seč. 3.
14. Алпатов М. В. Иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику»// Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979.
15. Альми И. Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник»// Болдинские чтения. Горький. 1979.
16. Анненков П. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху, 1799—1826. Спб., 1874.
17. Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
18. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.

19. Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924.
20. Архангельский А. «Медный всадник» в контексте истории// Вопр. лит., 1986. № 1.
21. Архив братьев Тургеневых. Спб., 1911. Вып. 2.
22. Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Горький, 1984.
23. Ашимбаева Н., Рогинский А. «...В вибрациях его меди»// Даугава, 1986. № 12.
24. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Спб., 1889. Кн. 2.
25. Бартенев П. И. «Медный всадник»: Вновь найденные стихи А. С. Пушкина// Рус. архив, 1881. Кн. 3.
26. Бархатова Е. В. Из истории Кружка любителей русских изящных изданий// Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. Л., 1986.
27. [Башуцкий А. П.] Панорама Санкт-Петербурга. Спб., 1834. Ч. 1—3.
28. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
29. Белый А. М. О. Гершензон// Россия. 1925. Кн. 3.
30. Бенуа А. Воспоминания о Верещагине// Временник О-ва друзей рус. кн. III, Париж, 1932.
31. Бенуа А. Живописный Петербург// Мир искусства. 1902. № 1.
32. Бенуа А. История живописи в XIX в. Спб., 1901.
33. Бенуа А. Мои воспоминания. В 5-ти кн. Кн. 1—3. М.: Наука, 1980.
34. Бенуа А. Мои воспоминания. В 5-ти кн. Кн. 4, 5. М.: Наука, 1980.
35. Бенуа А. После Крыма// Речь, 1916, 16 сент.
36. Бенуа А. Русская школа живописи. Спб., 1904.
37. Бенуа А. И. А. Всеволожский// Речь, 1909, 1 нояб.
38. Берков П. Н. Русские книголюбы: Очерки. М.; Л., 1967.
39. Библиографические записки, 1861. Т. 3. № 9.
40. Библиотека для чтения. 1843. Т. 61.
41. Биржевые ведомости, 1905, 5 янв., утр. вып.
42. Бицилли П. М. Пушкин и проблема чистой поэзии// Годишник на Софийски университет. 1945, № 41.
43. Благой Д. Миф Пушкина о декабристах// Печать и революция, 1926. № 4.
44. Блоковский сборник, I, Тарту, 1964.
45. Боборыкин П. О лицеистах// Рус. ведомости, 1907, 16 дек.
46. Богаевская К. П. Из записок Н. М. Смирнова// Временник пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970.
47. Богаевская К. П. Пушкин в печати за сто лет. 1837—1937. М., 1938.
48. Бонди С. М. Новый автограф Пушкина// Зап. отд. рукописей ГБЛ. М., 1950. Вып. 11.

49. Брешко-Брешковский Н. Выставка картин русских художников// Биржевые ведомости, 1905, 5 янв., утр. вып.
50. Брюсов В. «Медный всадник»// Брюсов В. Я. Собр. соч. В 7 т. М., 1975. Т. 7.
51. Булгарин Ф. В. Памятные записки титулярного советника Чухина ⟨...⟩ Спб., 1835. Ч. I.
52. В. Б. Художественная хроника// Москва, 1922. № 7.
53. Вайскопф М. Вещий Олег и Медный всадник// Wiener Slawistischer Almanach, 1983. Bd. 12.
54. Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов// Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1969. Т. 6.
55. Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972.
56. Верещагин В. Из жизни кружка: Взгляд и нечто// К юбилею Кружка любителей русских иллюстрированных изданий. Спб., 1913.
57. Верещагин В. Кружок любителей русских изящных изданий// Временник О-ва друзей рус. кн. II. Париж, 1928.
58. Верещагин В. А. Памяти прошлого. Пг., 1914.
59. Вернадский Г. В. «Медный всадник» в творчестве Пушкина// Slavia. 1924, roč. 2, seč. 4.
60. Весы, 1904. № 3.
61. Витте С. В. Воспоминания. М., 1960. Т. 1—3.
62. Вяземский П. П. Собр. соч. Спб., 1893.
63. Гаевский В. Праздники Александра Бенуа// Театр, 1971. № 6.
64. Галактионов И. Возрождение книги// Новая книга, 1922, № 1.
65. Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
66. Гаспаров М. Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица: поэтика загадки// Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Т. 18.
67. Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине// Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1972.
68. Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
69. Глаголь С. Выставка Союза русских художников// Слово, 1905, 5 янв.
70. Глебов И. ⟨Асафьев Б.⟩. У истоков жизни// Орфей, 1922. Кн. 1.
71. Глинка С. Русская история. 3-е изд. М., 1823. Ч. 9.
72. Глинка Ф. Город и деревня// Сб. лит. статей ⟨...⟩ памяти ⟨...⟩ А. Ф. Смирдина. Спб., 1858. Т. 1.
73. Голос жизни, 1914. № 2. С. 4.
74. Голос минувшего, 1918, № 1/3.
75. Городецкий С. Дни любви. Пг., 1914.
76. Городецкий С. На выставке Союза русских художников// Родная земля, 1907. № 1, 8 янв.

77. Горфункель А. Х., Николаев Н. И. Неотчуждаемая собственность. Рассказы о книжных редкостях университетской библиотеки. Л., 1984.
78. Греч Н. И. Письмо в Париж к Я. Н. Толстому// Библиотека для чтения. 1834. Т. 1.
79. Григорьев А. Ф. М. Достоевский и школа сентиментального натурализма// Н. В. Гоголь: Материалы и исслед. 1. М.; Л., 1936.
80. Григорьев В. В. Императорский Санкт-Петербургский университет 〈...〉 Спб., 1870.
81. Григорович Д. В. Литературные воспоминания. С приложениями. Л., 1928.
82. Деген Ю. Волшебный улов. Баку, 1922.
83. Дмитриев И. И. Собр. соч. Спб., 1895. Т. 2.
84. Добротворский Н. А. Биография И. И. Хмельницкого// Ист. вестн., 1889. № 12.
85. Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977.
86. Достоевский Ф. М. Биография, письма и заметки из записной книжки. Спб., 1883.
87. Д-р Гете. Саратовский мужичок и памятник Пушкину// Русь, 1903, 18 дек.
88. Дульский П. Современная иллюстрация в детской книге. Казань, 1916.
89. Дурылин С. Архитектура в творчестве Пушкина// Архитектура СССР, 1937. № 1.
90. Дюма А. Впечатления от поездки в Россию// Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л., 1928.
91. Живописное обозрение, 1835—1836.
92. Жизнь искусства, 1923. № 19.
93. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
94. Жуковский В. А. Соч. 7-е изд. Спб., 1878. Т. 6.
95. Журнал для чтения воспитанников военно-учебных заведений. 1845. Т. 55. № 22.
96. Журнал министерства народного просвещения. 1835. Ч. 7. № 7.
97. Заборова Р. Б. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине// Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1956. Т. 1.
98. Забытым быть не может. М., 1963.
99. Заря, 1871. № 7.
100. Зенгер Т. Г. Николай I — редактор Пушкина// Лит. наследство. Т. 16/18. М., 1934.
101. Зильберштейн И. Парижские находки: Лучший иллюстратор Пушкина// Огонек, 1966. № 52.
102. Золотое руно, 1906. № 7/9.
103. Иванов Е. П. Всадник: Нечто о городе Петербурге// Белые ночи. Спб., 1907.

104. Иванов-Разумник Р. В. Испытание в грозе и буре// Блок А. Двенадцать; Скифы. Пг., 1918.
105. Иезуитова Р. В. Пушкин и «Дневник» В. А. Жуковского 1834 года// Пушкин. Исслед. и материалы. Л., 1978. Т. 8.
106. Из собрания автографов имп. Публичной библиотеки. Спб., 1898.
107. Избранные сочинения кавалерист-девицы Н. А. Дуровой. М., 1983.
108. Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф, 1904, № 5/6.
109. Измайлов Н. В. Текстологическое изучение поэмы Пушкина «Медный всадник»// Текстология славянских литератур. Л., 1973.
110. Искусство слова: Сб. статей к 80-летию Д. Благого. М., 1973.
111. Ист. вестн. 1883. № 12.
112. Каганович А. Медный всадник: История создания монумента. Л., 1975.
113. Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. Спб., 1914.
114. Каратыгин П. А. Записки. Л., 1972.
115. Каратыгин П. П. Летопись петербургских наводнений, 1703—1879. Спб., 1889.
116. Клодель П. Философия книги/ Пер. О. Гринберг// Человек читающий. М., 1983.
117. Ключевский В. О. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1968.
118. Книга и революция, 1923. № 4 (28).
119. Книга и революция, 1923. № 11/12 (23/24).
120. Книжный вестник. 1903.
121. Князь Вяземский и Пушкин/ С предисл. и примеч. Н. Барсукова. М., 1904.
122. Комарович В. О «Медном всаднике»// Лит. современник, 1937. № 2.
123. Комитет популяризации художественных изданий: За тридцать лет, 1896—1926. Л., 1928.
124. Кондратьев А. К 125-летию со дня рождения А. С. Пушкина// Волынское слово. Ровно, 1924, 7 июня.
125. Коневской И. Стихи и проза. М., 1904.
126. Косоротов А. Выставка союза русских художников// Русь, 1905. № 3, 3 янв.
127. Краснов Г. Поэма «Медный всадник» и ее традиции в русской поэзии// Болдинские чтения. Горький, 1977.
128. Купреянов Н. Н. Литературно-художественное наследие/ Общ. ред. Ю. А. Молока. М., 1973.
129. Кустодиев Б. М. Письма: Статьи, заметки, интервью. Л., 1967.
130. Кюстин А. де. Николаевская Россия. М., 1930.
131. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
132. Лазаревский И. Новые книги// Среди коллекционеров, 1923, № 5.

133. Лапшина Н. «Мир искусства». М., 1978.
134. Ларионов А. И. Последние работы В. Н. Масютина// Гравюра и книга, 1925. № 1.
135. Левин В. Д. О стиле «Медного всадника»// Изв. АН СССР, сер. лит. и яз., 1974. № 3.
136. Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература, 1826—1855 гг. 2-е изд. Спб., 1909.
137. Ленобль Г. М. К истории создания «Медного всадника»// Ленобль Г. М. История и литература. 2-е изд. М., 1977.
138. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
139. Лит. архив. М.; Л., 1938. Т. 1.
140. Лит. наследство.
141. Лит. неделя, 1923. № 2 (27).
142. Лит. современник, 1937. № 1.
143. Лит.-худож. неделя, 1907, 1 окт.
144. Лотман Ю. М. К проблеме «Данте и Пушкин»// Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980.
145. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города// Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Т. 18.
146. Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок// Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976.
147. Лурье А. Н. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 20-х годов// Советская литература: Проблемы мастерства. Л., 1968.
148. Мазур Т. П., Малов Н. Н. Новые данные о Пушкине из архива С. С. Уварова// Временник пушкинской комиссии, 1966. Л., 1969.
149. Макаров А. А. Жуковский — редактор Пушкина// Книга: Исслед. и материалы. М., 1975. Т. 30.
150. Макаровская Г. В. Белинский о «Медном всаднике»// Наследие революционных демократов и русская литература. Саратов, 1981.
151. Макаровская Г. В. «Медный всадник»: Итоги и пробл. изучения. Саратов, 1978.
152. Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. (1830—1833). Л., 1974.
153. Макогоненко Г. П. Знал ли Белинский подлинный текст «Медного всадника»// Вопр. лит., 1981. № 6.
154. Максимов С. В. Из давних воспоминаний// Ежегодник имп. театров. Сезон 1895—1896 гг. Спб., 1897.
155. Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928.
156. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980.
157. Мережковский Д. Вечные спутники. Пушкин. Изд. 3-е. Спб., 1906.

158. Милюков А. Доброе старое время: Очерки былого. Спб., 1872.
159. Милюков А. Литературные встречи и знакомства. Спб., 1890.
160. Минц З. Г. Блок и Пушкин// Тр. по рус. и славян. филологии. Т. 21. Тарту, 1973.
161. Мир искусства, 1902. № 2.
162. Мир искусства, 1903, № 1/2.
163. Михневич В. Декаденты Пушкинской улицы// Новости и Биржевая газ., 1892, 20 дек.
164. Мороз Д. «Медный всадник» Александра Бенуа// Альманах библиофила. Вып. 11. М., 1981.
165. Москвитянин, 1841. Ч. 5. № 9.
166. Московский наблюдатель, 1837. Ч. 12. № 5/8.
167. Невелев Г. А. «Истина сильнее царя...». М., 1985.
168. Никитенко А. В. Дневник. Л., 1955. Т. 1.
169. Нильсен В. Изобразительное построение фильма. М., 1936.
170. Новая жизнь, 1918, 1 июня.
171. Новая кн., 1922. № 3/4.
172. Новая рус. кн., 1922. № 2.
173. Новонайденный автограф Пушкина/ Подгот. текста, статья и коммент. В. Э. Вацуро, М. И. Гилллельсона. М.; Л., 1968.
174. Новости, 1905, 6 янв.
175. Новости дня, 1918, 16 апр.
176. Новый путь, 1903. № 6.
177. Оболенский В. Очерки минувшего. Белград, 1931.
178. Осповат А. Л. Вокруг «Медного всадника»// Изв. АН СССР, сер. лит. и яз., 1984. Т. 43. № 3.
179. Остафьевский архив князей Вяземских. Спб., 1899—1909. Т. 1—5.
180. Пальм-Альминский А. И. Алексей Слободин. Л., 1931.
181. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950.
182. Панов М. Ю. Воспоминания старого книголюба// Книга: Исслед. и материалы. М., 1981. Т. 42.
183. Переселенков С. Материалы для истории отношений цензуры к А. С. Пушкину// Пушкин и его современники. Спб., 1908. Вып. 6.
184. Петербург в стихотворениях русских поэтов. Берлин, 1923.
185. Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах// Пушкин. Исслед. и материалы. Л., 1969. Т. 6.
186. Пирогов Н. Н. Севастопольские письма и воспоминания. М., 1950.
187. Письма и бумаги имп. Петра Великого. Спб., 1900. Т. 4.
188. Полиевктов М. А. Иллюстратор-художник// Лит. вестн., 1904. Т. 7. № 1.
189. Поэтика кино. М.; Л., 1927.

190. Прометей. М., 1969. Т. 7.
191. Проскурин О. Над чем смеялся Александр Измайлов// Вопр. лит., 1983. № 8.
192. Прыжов И. Г. Очерки. Статьи. Письма. Л., 1934.
193. Пумпянский Л. В. О «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Публ. Н. И. Николаева// Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1986.
194. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева// Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928.
195. Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в.// Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4/5.
196. Пушкин А. С. в воспоминаниях современников. Л., 1974. Т. 2.
197. Пушкин в изобразительном искусстве. Л., 1937.
198. Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 гг. М.; Л., 1960.
199. Пушкин. Достоевский: Сб. статей. Пг., 1921.
200. Пушкин: Итоги и пробл. изучения. М.; Л., 1966.
201. Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956.
202. Речь, 1906, 17 окт.
203. Речь, 1910, 9 авг.
204. Речь, 1916, 7 нояб.
205. Решетка вокруг памятника Петру... и Пушкин// Красн. газ., 1926, 4 авг., веч. вып.
206. Розенталь Л. Рец. на кн.: А. С. Пушкин. Медный всадник// Печать и революция, 1923. № 5.
207. Рус. архив, 1873. Кн. 3.
208. Рус. архив, 1877. Кн. 2.
209. Рус. архив, 1879. Кн. 2.
210. Рус. архив, 1882. Кн. 3.
211. Рус. беседа, 1856. Кн. 3.
212. Рус. обозрение, 1897. № 2.
213. Рус. старина, 1874. № 8.
214. Рус. старина, 1883. № 10.
215. Рус. старина, 1900. № 2.
216. Рус. старина, 1901. № 7.
217. Рус. старина, 1904. № 6.
218. Рус. старина, 1904. № 7.
219. Рябинина Н. А. К проблеме литературных источников поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»// Болдинские чтения. Горький, 1977.
220. Свербеев Д. Н. Записки. М., 1899. Т. 1.
221. Сев. вестн., 1894. № 1.
222. Сев. сияние, 1862. Кн. 1.
223. Сергей Дягилев и русское искусство/ Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М., 1982. Т. 1.

224. Сидорин Я. С. Из истории русских иллюстрированных изданий// Художник и полиграфия. Л., 1981.
225. Сидоров А. А. Русская графика начала XX века: Очерки истории и теории. М., 1969.
226. Сидяков Л. С. «Медный всадник» в исследованиях Н. В. Измайлова, Болдинские чтения. Горький. 1984.
227. Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. М., 1959.
228. Смирнова А. О. Записки, дневники, воспоминания, письма. М., 1929.
229. Смирнова А. О. Записки. Спб., 1899. Т. 1.
230. Современник, 1837. Т. 5.
231. Современник, 1914. № 13/15.
232. Старк Э. Рец. на кн.: А. С. Пушкин. Медный всадник// Зап. Передвижного театра, 1923. № 54.
233. Страхов Н. Н. Мои Санкт-Петербургские сумерки. Спб., 1810.
234. Сын отечества, 1869. № 29 (воскр. вып.), 20 июля.
235. Сюннерберг К. 5 художников// Искусство, 1905. № 2.
236. Тархов А. Е. Три примечания Пушкина к поэме «Медный всадник»// Болдинские чтения. Горький. 1977.
237. Театр и искусство, 1905. № 4.
238. Театр и искусство, 1911. № 51.
239. Тименчик Р. Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века// Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983.
240. Томашевский Б. Автопортреты Пушкина// Пушкин и его эпоха. Л., 1962.
241. Томашевский Б. Пушкин — читатель французских поэтов.// Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Л., 1922.
242. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему)// Труды по знаковым системам. Тарту. 1984. Т. 18.
243. Федотов Г. Певец империи и свободы// Совр. зап. 1937. Кн. 50.
244. Фридман Н. В. Тема «маленького человека» в творчестве Пушкина и Гоголя// А. С. Пушкин и рус. литература. Калинин, 1983.
245. Хлебников В. Марина Мнишек// Звезда, 1975. № 11.
246. Художественные сокровища России. Спб., 1903. Т. 3.
247. Худошина Э. И. Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина. Л., 1984.
248. Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962.
249. Чудакова М. О. Рукопись и книга. М., 1986.
250. Чулков Г. Вчера и сегодня. М., 1916.
251. Чулков Г. Жизнь Пушкина, М., 1938.
252. Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960.
253. Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. 3-е изд. М.; Л., 1928.
254. Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия. М., 1973.

255. Эйдельман Н. Я. Тайные корреспонденты «Полярной звезды». М., 1966.
256. Эйхенбаум Б. Мой временник. Л., 1929.
257. Энгельгардт Б. Историзм Пушкина// Пушкинист: Ист.-лит. сб./ Под ред. С. А. Венгерова. II. Пг., 1916.
258. Эрнст С. Александр Бенуа. Пб., 1921.
259. Эткинд М. А. Н. Бенуа. Л.; М., 1965.
260. Эттингер П. Д. Пушкин в зарубежных иллюстрированных изданиях.// Книга о книгах, 1924. № 5/6.
261. Эфрос А. Апология Бенуа// Среди коллекционеров, 1922. № 1.
262. Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978.
263. Яблоновский С. Союз русских художников// Рус. слово, 1906, 11 апр.
264. Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического... человека// Декоративное искусство, 1984. № 4.
265. Dupré de Saint-Maure E. L'Hermite en Russe. P., 1892. V. 2.
266. Jakobson R. Pushkin and his sculptural myth. The Hague, 1975.
267. Kauchtschischwili N. L' Italia nella vita et nell' opera di P. A. Vjasemskij. Milano, 1964.
268. Knigge A. Puskins Verserzählung "Der Eherne Reiter" in der Russischen Kritik: Rebellion oder Unterwerfung. Amsterdam. 1984.
269. Matthews W. K. The influence of Byron in Russian poetry. Riga, 1940.
270. Schwarzband S. A. Mickiewicz et A. Puškin// Cahiers du Monde russe et soviétique. 1985. Vol. 26. № 3—4.
271. Walpole H. The Secret City. New York, 1919.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

272. Бартенев П. И. Письма Я. К. Гроту.— ЛО ААН, ф. 137, оп. 3, № 55.
273. Вяземский П. А. Письма П. И. Бартеневу.— ЦГАЛИ, ф. 46, оп. 1, № 564.
274. Вяземский П. А. Поправки на статью о Пушкине, напечатанную в «Русской старине».— ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 1047.
275. Голицын Б. Б. Речь по случаю 500-летнего юбилея книгопечатания.— ЛО ААН, ф. 69, оп. 1, № 208.
276. Григорович Д. В. Сон Карелина. Отрывок из романа «Петербург сороковых годов».— ИРЛИ, ф. 82, № 23.
277. Жуковский В. А. [Предварительный план пятого тома «Современника»].— ГПБ, ф. 539, оп. 2, № 1502.
278. Иванов Е. П. Выступление в «Пушкинский день» 1923 г. Конспект.— ГПБ, ф. 341, № 514.
279. Измайлов А. Е. Письма П. Л. Яковлеву.— ИРЛИ, 14163. LXXVIII б. 7.

280. Лбовский А. Н. «Кто он? Кто он? Кто он, властный?» [Стих.].— ИРЛИ, ф. 437, № 7.
281. Лопатто М. О. Проблемы «Медного всадника».— ИРЛИ, ф. 377.
282. Львова М. Ф. Нина: Повесть.— ГПБ, ф. 542, № 915.
283. «Медный всадник». (Исследование неустановленного автора).— ИРЛИ, ф. 607, оп. 1, № 327.
284. О передаче Обществу грамотности рукописей для народных изданий.— ЛГИА, ф. 1498, оп. 2, № 991.
285. Остроумова-Лебедева А. П. Дневник.— ГПБ, ф. 1015, № 45.
286. Погодин М. П. Письма А. А. Краевскому.— ГПБ, ф. 391, № 627.
287. Переписка Комитета популяризации художественных изданий с учреждениями.— ЛГАЛИ, ф. 61, оп. 1, № 3, 6, 8, 17.
288. Полиевктов М. А. Письма к А. И.Лященко.— ЛО ААН, ф. 156, оп. 2, № 346.
289. Протоколы заседаний Художественного комитета по народным изданиям при Экспедиции заготовления государственных бумаг.— ЛГИА, ф. 1498, оп. 2, № 900.
290. Пумпянский Л. В. Лекция о «Медном всаднике» 1928 г. [Конспект] — ГПБ, ф. 341, № 514.
291. [Справка о В. Ф. Одоевском, П. А. Плетневе, А. А. Краевском] — ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, № 1922.
292. Столпянский П. Н. У Медного Петра.— ГПБ, ф. 741, оп. 2, № 330.
293. Т-во Голике и Вильборг. Письмо к П. Е. Щеголеву.— ИРЛИ, ф. 627, оп. 4, № 740.
294. Тургенев А. И. Дневник. (1834).— ИРЛИ, ф. 309, № 311.
295. Тургенев А. И. Письма Н. И. Тургеневу. — ИРЛИ, ф. 309, № 313.
296. Щеголев П. Е. «Медный всадник»: Киносценарий.— ИРЛИ, ф. 627, оп. 3, № 78.
297. Щеголев П. Е. Отзыв о П. Е. Рейнботе (1930).— ИРЛИ, ф. 627, оп. 3, № 148.
298. Эйхенбаум Б. М. Внутренняя рецензия на кн.: Степанов Н. Л. Фаддей Булгарин (1929).— ГПБ, ф. 709, оп. 1, № 97.

СОДЕРЖАНИЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Николай Гумилев
Заблудившийся трамвай
1920 г.